

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

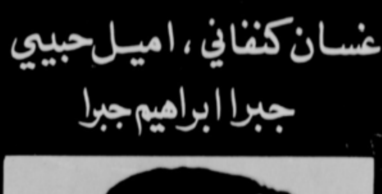
دائرة الاعلام والثقافة م.ت.ف

فاروق وادي



ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية





غسان كنفاني ، اميل حبيبي جبرا ابراهيم جبرا





المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً موكيالي بيروت . ص . ب . ٥٤٦٠-١١ بيروت

الطبعة الأولى
١٩٨١

فـــاروق وادي

ثلاث علامات

في الـرّواية الفلسطيـنية

غسان كنفاني • إميل حبيبي • جبرا ابراهيم جبرا

المؤسّـسـة العـربيّـة
للدراسـات والنشـر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً ـ موكيالي ـ بيروت ـ ص.ب: ١١/٥٤٦٠ بيروت

دائـرة الإعلام والثقافـة
منظمة التحرير الفلسطيـنية

مقدمة

سنتعرض في هذا الكتاب ، تحديداً ، لدراسة ثلاث علامات متميزة في مجال الابداع الروائي الفلسطيني ، كل على حدة : غسان كنفاني ، اميل حبيبي ، وجبرا ابراهيم جبرا ، في محاولة لرصد السمات الفنية الخاصة لكل صوت من هذه الأصوات ، مع التركيز على كل ما هو أساسي وجوهري في همومها التعبيرية التي تنطق بها نتاجاتها على الصعيد الروائي

لم يكن الوقوع على هذه الأصوات الثلاثة ـ أو العلامات الثلاث ـ ضرباً من المصادفة العشوائية أو تعسفاً أملته نزعة انتقائية في الاختيار ، بل انه جاء بعد دراسة حاولت جهدها أن تتقصى مسيرة تطور الرواية الفلسطينية منذ محاولاتها الاولى وحتى الآن

ولقد قادتنا تلك الدراسة ، سواء خاضت في داخل النصوص المتوافرة نفسها أو اتكأت على ما كتب من ملاحظات واشارات حول

النصوص الاخرى غير المتوافرة، الى القيام بعملية فرز أولية وضعت الانتاج الروائي الفلسطيني في ثلاثة اطر

الأول ، وهو اطار تاريخي تندرج فيه « المحاولات » الاولى التي لم تصنع « بدايات » الرواية الفلسطينية وجذرها المتنامي

والثاني ، وهو الاطار الذي تندرج فيه أسماء ثلاثة روائيين فلسطينيين تميزوا بنضجهم الفني الذي نستشف من خلاله تبلوراً ايدولوجياً ، وقدرة على تملك الواقع وتملك الاداة الفنية التي تعيد صياغة مجمل رؤ يتها بأدوات فنية روائية متميزة وفي هذا الاطار تنحصر أسماء غسان كنفاني واميل حبيبي وجبرا ابراهيم جبرا ، على وجه التحديد

أما الاطار الثالث ، فهو يتسع ليشمل عشرات المحاولات الروائية الفلسطينية التي قُدمت بعد حزيران ١٩٦٧ ، وانتجتها أقلام جديدة لم تُقدِم في معظمها على خوض مغامرة الكتابة الروائية قبل ذلك التاريخ

ورغم حرصنا على تحديد مجال دراستنا في الاطار الثاني الذي يجمع بين الأصوات الثلاثة الاكثر نضجاً وتكرساً ، الا أننا آثرنا استباق الحديث عنها بـ« مدخل » تاريخي عام يحاول تتبع مسار الرواية الفلسطينية وتطورها بدءاً من محاولاتها الاولى ووصولاً الى هذه الأصوات وان الاقرار بعمومية هذا المدخل تنزع عنه ادعاء الخوض في تفاصيل النصوص ، الا فيما ندر وعند الضرورة لكننا في الحرص على تثبيته ، أردنا منه أن يساهم في تقديم اضاءات أولية لعملية تطور الكتابة الروائية الفلسطينية ، مبرزاً الموقع المتميز للأصوات الثلاثة التي تعنينا في هذا المجال ، ضمن سياق هذه العملية ، وواقفاً عند حدودها

ولا شك ان التوقف عند حدود هذه الأصوات في عملية الرصد التاريخي ، قد يعطي انطباعاً بتجاهل المحاولات الروائية الفلسطينية الجديدة وعزلها قسراً عن مواقعها في عملية تطور الرواية الفلسطينية ، خاصة وان الجزء الاكبر من هذه المحاولات ترافق ظهوره في رقعة زمنية مع معظم الأعمال الروائية لغسان كنفاني واميل حبيبي وجبرا ابراهيم جبرا ، فأصبحت جزءاً من محاولات الرواية الفلسطينية للاجابة عن اسئلة زمانها في المنفى والثورة وتحت ظل الاحتلال

غير اننا شئنا أن تشكل نهاية المدخل بداية تمهيدية للدخول الى العوالم الروائية للاصوات الثلاثـة التي تعنينا في هذا المجال ، ومؤثرين عدم الاشارة المبتسرة الى المحاولات الجديدة في سياق المدخل العام حرصاً على أن لا تغمط عجالة الرصد التاريخي هذه المحاولات حقها في الدراسة التفصيلية ذلك ، اضافة الى أن الحجم الكمي لهذه الأعمال هو من الكثرة بحيث يستعصي على الاختزال السريع ثم انه بحاجة أيضاً الى عملية فرز ، رغم التميز الواضح لبعض الأسماء والأعمال في هذا الاطار . الا أنها في تقديرنا تبقى مجرد اشارات جديرة بـالاهتمام ، فهي تومىء الى آفاق قادمة قد تكرس علامات جديدة في مسار تطور الرواية الفلسطينية غير أن قراءتها التفصيلية تبقى مشروعاً آخر مستقلاً هو خارج محدودية الاطار الذي رسمناه لهذا الكتاب ، وهو دراسة ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية

وهنا ، لا بد من طرح سؤال جوهري هل هي « أصوات ثلاثة » ، أم « علامات ثلاث » ، ام انها « العلامات الثلاث » ؟

يقيناً انها ثلاثة أصوات لكن تميزها الواضح عن الأصوات الاخرى في الرواية الفلسطينية في تاريخها وحاضرها ، يساهم في ارتقائها من مجرد الصوت الى مرتبة أرقى وهنا ، فقد ارتأينا أن

نستبدل تعبير « ثلاثة أصوات » بتعبير آخر أكثر دلالة ، هو « ثلاث علامات » ، بما تحمله كلمة « علامة » من معاني التحول والتميز وقد حرصنا على حذف « أل التعريف » ، لاننا نؤمن بأن الزمن ما يزال مفتوحاً أمام الاشارات الجديدة لصنع علامات جديدة تقف الى جانب هذه العلامات الثلاث ، فليس المستقبل حكراً على أحد ولكل زمن علاماته واشاراته ، الا أن هذه الأصوات الثلاثة ما زالت حتى الآن هي علامات الرواية الفلسطينية في زمننا هذا حتى هذه اللحظة

ومع اننا ننطلق من التقدير العميق لكل محاولة فلسطينية جديدة ، جادة ورصينة ، في هذا المجال ، الا أننا لا نقر بعض الأصوات الجديدة التي تسنى لأعمالها أن تحظى باهتمام استثنائي نابع من تقدير الأصدقاء وتعاطفهم السياسي مع قضيتنا ، وذلك حين تضع أعمالها ، بلا فواصل ، الى جانب أعمال هؤلاء الثلاثة ، مؤكدة أنها لا تقل شأناً عنها

الا أن هؤلاء لا يشكلون الخطر الأساسي ، لأن القراءة الواعية تظل قادرة على التمييز ما بين النضج والمحاولة ، وما بين تعاطف سياسي شاء أن يترجم ذاته بالاهتمام بفنٍ يحاول التعبير عن قضيته ، وبين عمل فني قادر من حيث كونه فناً أصيلاً أن يخلق حالة من التعاطف السياسي مع قضيتنا

أما الخطر ، فيكمن في بعض الآراء والكتابات النقدية المتعالية التي تحاول تدمير هذه العلامات من زواياها المختلفة ، اذ تنطلق من اطروحات عامة تقول بعضها إن غسان كنفاني مقلِّد لا مبدع ، أو انه واضع مخططات للكتابة الروائية ولم يكتب الرواية ومثلها أعمال اميل حبيبي ، فهي لا تنطبق عليها لا المواصفات الكلاسيكية ولا المواصفات الحديثة للرواية الغربية اذن فهي ـ يقولون ـ تظل خارج

عملية الابداع الروائي ، وشكلاً هجيناً لا يتماثل مع أشكالها المعهودة   أما جبرا ابراهيم جبرا ، فان قراءته الايديولوجية من موقع مخالف وبأدوات ايديولوجية صـرفة وحـادة، أدت بالبعض إلى الشطط في نتائج تقييمه، والتي وصلت الى حد المساس بوطنيته واخـلاصه لقضيتـه، بل ونـزع الصفة الفلسـطينية عن نتـاجه الروائي. فكأن فلسطين هي مجرد كوفية تُمنَح.   وتُمنَع

هنا ، نحن نطمح الى تقديم قراءات لهؤلاء الكتاب الثلاثة ، منطلقين ـ بقناعة ـ من ادراك الموقع الفني المتقدم والمتميز لهم في مجال الكتابة الروائية الفلسطينية ، ومن تقديرنا لمساهماتهم التي تشكل علامات تستحق الوقوف عندها في مسيرة الرواية الفلسطينية ومعتقدين أن دراسة هؤلاء هي مقدمة ضرورية لأي دراسة اخرى تستهدف قراءة النتاج الروائي الفلسطيني في اطار المحاولات الجديدة

وغاية طموحنا أن يساهم هذا الجهد في تقديم اضاءات جديدة حول التجارب الفنية الغنية لهذه العلامات   واذا استطعنا تحقيق ذلك ، فان جهد الكتابة لن يذهب هباء

فاروق وادي

بيروت ، ٢١ شباط ١٩٨١

« مدخل تاريخي »

من الخطابة الى الكتابة

(١)

الرواية هي النتاج الإبداعي للمجتمع البورجوازي ، فقد ولدت ونمت مع الثورة البورجوازية في أوروبا

ومع أننا قد نجد أعمالاً أدبية من نتاجات العصور القديمة أو الوسطى أو من الشرق تقارب الشكل الروائي ، إلا أن السّمات النموذجية للرواية ، كما يعبّر لوكاش ، لم تظهر إلى حيز الوجود « إلا بعد أن أضحت الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي »[١]

أما الرواية العربية ، فقد جاءت متأخرة ، إذ شهدت بداياتها مع مطلع القرن العشرين ، وكانت إحدى نتاجات اتصال مثقفي تلك الحقبة بالثقافة الأوروبية

(١) جورج لوكاش « الرواية كملحمة بورجوازية » (تعريب جورج طرابيشي) ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥

لكن هناك من يظل يجهد في محاولة ردّ الرواية العربية الحديثة إلى أصول تراثية وربما وجد هؤلاء في محاولة محمد المويلحي الروائية « عيسى ابن هشام » التي ظهرت في بدايات هذا القرن ، مثالاً ومتكأ فهي تستفيد ، إلى أقصى الحدود ، من شكل المقامة العربية وتمثّل محاولة انتقالية من المقامة إلى الرواية ، لتطرح من خلالها القضايا الأكثر إلحاحاً والأكثر التصاقاً بالواقع واللحظة التاريخية

فالمويلحي في عمله هذا ، كما يقول جورج سالم ، « أعلن موت المقامة القديمة ، وأرهص بولادة فن الرواية الذي يستقي أحداثه وأشخاصه من المجتمع »[٢] ، وعبّر ، كما يقول الدكتور محمد شكري عياد ، عن موقف الرأسمالية الوطنية التي بدأت تظهر في عهد الخديوي اسماعيل وشكلت سنداً للثورة العرابية[٣]

لكن محاولة المويلحي لم تجد امتداداتها اللاحقة في الرواية العربية ، وغياب تلك الامتدادات ينفي امكانية القول برد المحاولات الروائية في الأدب العربي إلى الجذور التراثية ، وينزع عن هذه الرواية شرف الريادة في هذا المضمار .

ومن هنا ، نلمس ما يشبه الإجماع لدى النقّاد ودارسي الأدب ، يلتقي حول الإقرار بأن رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل ، هي أول رواية ظهرت بالعربية وقد نشرت في سنة ١٩١٤ ، رغم أن تاريخ كتابتها يعود إلى سنوات سابقة ، كان فيها الكاتب يتلقّى علومه في فرنسا

لقد وُضعت هذه الرواية بفعل احتكاك كاتبها بالثقافة الأوروبية واطلاعه على آدابها وتأثره بها ، مع محاولته المساس بواقعه والاجابة عن اسئلته ، بحيث يمكن القول ان هذه الرواية ، التي وضعت اللبنة الأولى في الرواية العربية ، هي من تأثيرات الثقافة الأوروبية ، في شكلها على الأقل

---

(٢) جورج سالم « المغامرة الروائية » دمشق اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣ ، ص ١٦

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣

إذن ، فإن قصص البطولة الملحمية ، والنوادر ، والمقامات ، والحكايات ، وغيرها من الأشكال النثرية في الأدب العربي ، التي تقارب أشكال القصة أو الرواية ، لم تشكل جذوراً للرواية العربية الحديثة ؛ فقد تنامت الرواية بمنأى عن هذه الأشكال واحتفظت بفرادتها وتميزها

لقد ولدت الرواية العربية من معطف الرواية الغربية

(٢)

ولعل الصورة في فلسطين تقارب مثيلاتها في الوطن العربي ، دون أن يعني ذلك نفي خصوصية كل بلد من هذه البلدان وتجربته السياسية والاجتماعية والثقافية لكن الاتصال الثقافي بين بلدان مصر وسوريا ولبنان وفلسطين ، بشكل خاص ، خلق حالة من الاحتكاك والتلاقي الثقافي ، في جوانب متعددة

وعلى صعيد بدايات ظهور الرواية الفلسطينية ، ثمة اشارات تؤكد ظهورها في القرن الماضي ففي الجزء الثاني من كتاب « أعلام الأدب والفن » اشارة إلى أن الشيخ أحمد التميمي ، من الخليل ، هو « أول من أبرز رواية بالعربية وسمّاها (أم حكيم) »[٤] وفي كتاب « تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين » للأب لويس شيخو ، إشارة إلى اسم ميخائيل بن جرجس عورا ، ومولده عكا ، الذي ذُكر انه ترك آثاراً أدبية تحتوي على روايات مختلفة[٥]

ان مثل هذه الاشارات ، عملياً ، لا تعني شيئاً ، فهي لا تومىء إلى البداية الفعلية ، إذ تكتفي بالتنقيب عن عناوين وأخبار ضاعت ولم تترك أثراً ؛ كما أنها لم تشكِّل الجذور التي قامت عليها « المحاولات » الأولى للرواية الفلسطينية لاحقاً

---

(٤) د عبد الرحمن ياغي « حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة » بيروت المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٦٨ ، ص ٤٣٧

(٥) المصدر نفسه

فقد ولدت الرواية الفلسطينية ، هي الأخرى ، كمثيلتها في الوطن العربي ، من معطف الرواية الغربية

(٣)

ينفي الدكتور ناصر الدين الأسد أن يكون للقصص الشعبية الفلسطينية أي أثر مباشر في القصة الفلسطينية الحديثة ، في المراحل الأولى من نشأتها ؛ كما ينفي أن يكون للتراث القصصي القديم في الثقافة العربية ، كالمقامات ، مثل هذا الأثر[٦] ثم يحدد ثلاثة مصادر أثرت في هذا اللون الأدبي

١ ـ المجلات الثقافية والصحف التي ظهرت في لبنان ومصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر (المقتطف ، اللطائف ، الهلال ، المشرق ، الأهرام)

٢ ـ الاتصال بالثقافة الأجنبية بواسطة اللغة التركية ، التي تسربت إليها العديد من الترجمات الأجنبية وقد كان هناك نفر من المثقفين والمتعلمين في فلسطين ممن يتقنون اللغة التركية قراءة وكتابة

٣ ـ الاتصال المباشر بالثقافة الأجنبية (الانجليزية ، الفرنسية ، الروسية) بواسطة المدارس التبشيرية التي كانت منتشرة في مدن فلسطين منذ منتصف القرن التاسع عشر[٧]

ويبدو أن المدارس التبشيرية لروسيا القيصرية كانت هي الأكثر انتشاراً والأكثر تأثيراً في الثقافة الفلسطينية ، حيث ساهمت في إرسال البعثات التعليمية لعدد من الدارسين الفلسطينيين إلى روسيا لمتابعة دراساتهم العليا فيها ، « وهكذا نشأت طائفة من أبناء فلسطين تحسن اللغة

---

(٦) د . ناصر الدين الأسد « محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين » القاهرة معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية ، ١٩٦٣ ، ص ٩ و ١١

(٧) المصدر نفسه ، ص ١١ و ١٤

الروسية وتتصل بالثقافة والأدب الروسيين ، وتتابع نتاج الفن القصصي الروسي »[8] ومن هؤلاء كان خليل بيدس ، رائد هذا الفن في فلسطين

(٤)

لا تكمن القيمة الفعلية لخليل بيدس في كونه قد أظهر أول رواية فلسطينية موضوعة ونشرها سنة ١٩٢٠ ، وهي روايته الوحيدة الموضوعة ، بل أيضاً في تلك الجهود ، التي بذلها في سبيل ادخال ونشر وتعميم هذا الفن الأدبي الجديد في فلسطين ، سواء عن طريق الترجمة ، أو إصدار مجلة مختصّة معنية بنشر النصوص القصصية والروائية المترجمة والموضوعة

فمنذ سنة ١٨٩٨ ، شرع خليل بيدس في نشر مترجماته الروائية عن الأدب الروسي ، وفي ذلك العام نشر ثلاث روايات هي « ابنة القبطان » لبوشكين ،و « القوزاقي الولهان » ، و « الطبيب الحاذق »

وفي الأول من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٠٨ ، أصدر خليل بيدس مجلته « النفائس » التي تكرست لنشر القصص والروايات المترجمة والموضوعة (تحولت فيما بعد إلى « النفائس العصرية ») وفي العدد الأول من المجلة ، كتب بيدس مقدمة يحدد فيها هدفه من اصدارها

« .. فلا يخفى ما للروايات على اختلاف مواضيعها من التأثير الخطير في القلوب والعقول حتى اعتبرت انها من أعظم أركان المدنية بالنظر إلى ما تستنبطه من الحكمة في تثقيف الأخلاق ، وما تنطوي عليه من العبر والمواعظ في تنوير الأذهان ولما كان لها هذا المقام الرفيع ، وكان لجميع الطبقات من خاصة الناس وعامتهم شغف بأمرها واقبال غريب عليها ، عقدنا النية على إصدار هذه المجموعة الأدبية نضمّنها من الروايات الأدبية والفكاهات

(٨) المصدر نفسه ، ص ١٤

العصرية وغير ذلك من النوادر واللطائف ما يتوق إلى مطالعته والتفكه بتلاوته كل أديب »[٩]

ثم تتابعت الأعمال الروائية المترجمة التي قدمها بيدس الى العربية « شقاء الملوك » للانجليزية ماري كورلي ؛ « أهوال الاستبداد » عن رواية تولستوي « الأمير سير يبرياني » ، ثم « الحسناء المتنكرة » للايطالي اميل سلغاري ، و « هنري الثامن عشر وزوجته السادسة » للألمانية ف ملباخ ، و « حنه كارنين » (آنا كارنينا) لتولستوي وجميع الروايات الوارد ذكرها لكتاب من غير الروس ، تمت ترجمتها أيضاً عن اللغة الروسية

لقد أباح خليل بيدس لنفسه تحوير الروايات المترجمة ، بالزيادة والاسقاط والابدال ، وذلك بهدف تحقيق مزيد من الانسجام بين ما يقدمه وذوق القارىء العربي ، حتى انه كان يمنح لنفسه الحق في الخروج عن النص إلى الهوامش شارحاً وموضحاً ، وإلى تضمين سياق الرواية المترجمة بأبيات من الشعر العربي القديم ، معتقداً في ذلك أنه يقترب ، أكثر ، من وجدان القارىء العربي وذوقه

إن مثل هذا التحوير الذي لا يلتزم بحرفية النص ـ أو بتعبير أدق بأمانة الترجمة ـ ، يفتح ثغرة تتسرب منها ذاتية المترجِم إلى النص المترجَم ؛ بحيث يطرح من خلاله رؤياه ويبرز مواقفه وبالنسبة لخليل بيدس ، فان اختياراته للنصوص لم تكن عشوائية ، ولم تكن تحويراته ضرباً من العبث ، فقد كانت تطمح إلى إضاءة جوانب يريدها المترجم المحوِّر ، أو كما يقول الدكتور عبد الرحمن ياغي « حتى يكشف لنا عن مواقف اجتماعية وسياسية تنسجم وطموح الطبقة البورجوازية الجديدة الناشئة في المجتمع العربي ! »[١٠]

وثمة جانب نظري يمثل رؤ ية بيدس ومفهومه لفن الرواية ودورها ،

---

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٥

(١٠) د ياغي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤٤٧

دون أن يفوتنا أن كلمة « الرواية » قد تعني هنا القصة القصيرة أيضاً(*) وتسجيل هذا المفهوم يكتسب أهميته من كونه يمثل المحاولة الأولى لصياغة رؤية نظرية لمفهوم الرواية ودورها في الأدب الفلسطيني

لقد صاغ بيدس هذا المفهوم في المقدمة التي كتبها لمجموعته القصصية « مسارح الأذهان » الصادرة في ١٩٢٤ ، وفيها يؤكد على نقاط عديدة

١ ـ الرواية ذات هدف أخلاقي فهي في رأيه أكثر الأنواع الأدبية أثراً في الأخلاق والعادات انها تمثل مظاهر الحياة وصورها في ثنائياتها المتناقضة ؛ الخير والشر ؛ الفضيلة والرذيلة ؛ الوفاء والغدر ؛ الصدق والكذب ؛ الهناء والشقاء ؛ الاخلاص والرِّياء والرواية الحقيقية هي التي ترمي « إلى تمجيد الفضائل أو التنديد بالرذائل ؛ إلى تهذيب الأخلاق وتنوير العقول وتنقية القلوب وإصلاح السيرة »(١١)

٢ ـ موضوع الرواية هو الانسان في المجتمع فمن حياة الانسان الاجتماعية يستمد الكاتب الروائي موضوعاته وعلى الروائي أن «ينتزع غرض روايته من حوادث الحياة وطبيعة الانسان ، ويجعلها منطبقة على الحقيقة والواقع »(١٢)

٣ ـ تصوير الحياة الداخلية للنفس الانسانية فالروائيون « يلجون أعماق هذه النفس ، كما يلجون أعماق القلب ، ويصورون العواطف ، ويمثلون الحقائق »(١٣)

٤ ـ الرواية تكتب للعامة فالروائي « يكتب للعامة وهم السواد الأعظم من كل أمة ( ) والعامة يميلون إلى الرواية ، لأنها كتابهم

---

* نلاحظ أن خليل بيدس لم يفرّق بين الرواية والقصة القصيرة ، فهو يقدّم مجموعته القصصية « مسارح الأذهان » على أنها مجموعة أدبية فنية روائية في حقيقة الحياة.

(١١) خليل بيدس « مسارح الأذهان » القاهرة المطبعة العصرية ، ١٩٢٤ ، ص ١٢

(١٢) المصدر نفسه ، ص ١٢

(١٣) المصدر نفسه ، ص ١٠

ورفيقهم وعشيرهم ( ) والروائي ، إن لم يعاشر العامة ويدرس أحـوالهم ، أو لم يكن منهم ويعيش بينهم ( ) فليس بـروائي عبقري »[١٤]

٥ ـ التركيز على الجانب الفني للرواية فالروائي ، كما يصفه بيدس ، نبي وعالم اجتماعي وشاعر ، يعيش للفن ويكتب للفن ويموت في سبيل الفن و« ان رواية ، ولو صغيرة ، تجلّى فيها جمال الفن ، فامتزجت بأجزاء النفس لخيرٌ من المئات من ( ) السلع التافهة »[١٥]

وقد أشار بيدس إلى تأثيرات الآداب الغربية ، التي ساهمت بدورها في ظهور فن الرواية في الشرق ، والتي جاءت بفضل الترجمات عن اللغات الأجنبية ؛ كما أشار إلى ضآلة حجم الانتاج الروائي العربي حتى ذلك الوقت ، إذ « لم يتصد للتأليف ، وخصوصاً تأليف الروايات الكبيرة ، إلا النفر القليل »[١٦] ، فالغرب كان سبّاقاً إلى هذا الفن لكن الأسبقية لا تمنع من الاستفادة من هذا الفن، ولا تحول دون استثماره من أجل تقديم اضافات جديدة إلى الأدب العربي ، واثرائه بأشكال وأدوات متجددة

ومن تلك الاضافات القليلة ، التي تحظى بأهمية بالغة في عملية التأريخ للرواية الفلسطينية ، رواية « الوارث » لخليل بيدس ، التي تتفرد بمكانتها التاريخية لكونها تمثل المحاولة الأولى في هذا المجال على صعيد الرواية الفلسطينية

(٥)

« الوارث » هي العمل الروائي الوحيد الذي وضعه خليل بيدس من

---

(١٤) المصدر نفسه ، ص ١١ ـ ١٢

(١٥) المصدر نفسه ، ص ١٤

(١٦) المصدر نفسه ، ص ١٤

بين أعماله الروائية المترجمة[17] ، ومن بين كتبه الكثيرة المتعددة الاهتمامات ، التي وصلت في مجموعها إلى الأربعة وأربعين كتاباً ضاع معظمها في غمرة الأحداث التي ألمت بفلسطين

تدور أحداث الرواية قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهي بنهايتها ، وتتمحور حول علاقة شاب ، ينتمي إلى أسرة سورية بورجوازية تجارية هاجرت إلى مصر ، بفتاة يهودية تعمل راقصة في أحد الملاهي فيخضع الشاب لابتزاز الراقصة التي تفصح دائماً عن أهدافها من وراء تلك العلاقة المال والمزيد من المال ويقوده شرك هذه العلاقة إلى الوقوع في سلسلة متصلة من الشراك المتقاطرة ، ينصبها له يهود آخرون ، تجار ووسطاء وصيارفة ومرابون ، فيسقط في حبائلهم من أجل أن يحقق طموحه في أن ينال الحظوة من الراقصة اليهودية لكنه يقع أخيراً متخبطاً في ديونه المتراكمة ، ويمرض فيشتد عليه المرض ولا يسترد عافيته ووعيه إلا بالرجوع إلى العلاقات العائلية [illegible] ويعود إلى سويّته حين يعود إلى ممارسة الأعمال التجارية ، ويحوله روجة رفيّة وارث من العقارات والأطيان ، وولد يحمل اسم العائلة وررثها - العم - واهب الميراث

هكذا ، تنفي الرواية عن ذاتها أية خصوصية فلسطينية ، فالشخصية الأساسية عربية غير فلسطينية ، والشخصيات الأخرى عربية ويهودية من غير الفلسطينيين ثم ان المكان الروائي لم يكن فلسطين ، وبالتالي فان زمن الحدث الروائي وأجواءه وتفاصيله ظلت تنأى عن تلك الخصوصية

---

(١٧) في حين يوحي د. عبد الرحمن ياغي، مصدر سبق ذكره، ص ٤٥٠، بأن هذه الرواية هي من أعمال الترجمة للكاتب، ثم يؤكد على ذلك في استعراضه لمراجع دراسته، ص ٦٢٤، فإن محمود سيف الدين الايراني يقرر بأن هذه الرواية هي القصة الوحيدة التي ألفها خليل بيدس. راجع كتاب «ثقافتنا في خمسين عاماً» عمان: دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٢، ص ١٣٠، كما يعرضها د. ناصر الدين الأسد على أنها رواية من وضع الكاتب نفسه. ونعتمد في دراستنا على الملخص الذي قدمه الدكتور الاسد، مصدر سبق ذكره، ص ٦٤ - ٧٣ وقد صدرت الرواية عن مطبعة دار الأيتام السورية، القدس، ١٩٢٠

رغم ذلك ، فان الرواية لا تعدم قيمتها ، من حيث كونها أول محاولة فلسطينية تطرق هذا الفن ، لتطرح من خلاله مواقف ومفاهيم طبقة صاعدة فالايديولوجيا البورجوازية لا تستتر وراء غلالة الفن الرقيقة في هذه الرواية ، وانما تطرح نفسها بحدة ووضوح تقديس العائلة والعلاقات الأُسرية ، وتقديس الملكية الخاصة ، وبث مفاهيمها الأخلاقية ، ثم رؤ ية التهديد القومي من قبل الحركة الصهيونية ، من هذا الموقع الطبقي وجود اليهود يهدد الأخلاق ويهدد الرأسمالية العربية

لقد صدرت هذه الرواية بعد ثلاث سنوات من إصدار وعد بلفور الذي ينص على إعطاء اليهود وطناً قومياً في فلسطين وترافق صدورها مع تزايد الهجرة اليهودية إلى فلسطين ، وبدايات التحركات الوطنية في مواجهة المشروع الاستعماري الصهيوني فهل استجابت هذه الرواية لشرطها التاريخي أم أنها خانته ؟

انها رواية لم تستجب ولم تخن ، بل وقفت على الهامش ، تحاول الرصد فخدعتها الرؤ ية ، وحاولت أن تقول فلم تصدر عنها سوى التأتأة الاولى فهي لم تر الحركة الصهيونية بأطماعها الاستيطانية والتوسعية بل رأت اليهودية ـ بنمطها التقليدي الشيلوكي ـ تتعبد لإلاهها المطماع. المال فالشخصيات اليهودية في الرواية ، جميعها متكالبة على المال ؛ انتهازية ؛ جشعة ؛ مبتزة ؛ مستغلة ؛ تهدد الحياة الآمنة المطمئنة لبطل الرواية العربي

فهل قالت الرواية ما كان يجب أن يُقال في تلك الحقبة التاريخية ؟

لعل الاجابة أصبحت واضحة ، فالموقف الذي عبّرت عنه الرواية لم يكن نابعاً من فهم سياسي لطبيعة الأخطار المحدقة بالوطن من جراء الوعد والهجرة ، أو من فهم ايديولوجي لطبيعة الحركة الصهيونية وأهدافها ، بل جاءت لتعبِّر عن موقف أخلاقي من اليهود ، وعن هواجس البورجوازية ومخاوفها الطبقية

ومع ذلك ، فقد ظلت الرواية تمسك بخيط واهٍ يشدّها إلى واقع محدد ، وتشير ـ رغم رؤيتها المحدودة ـ إلى خطر داهم آت

(٦)

وقد أسهم أحمد شاكر الكرمي في الجهود المبكرة التي مهدت لدخول فن الرواية إلى فلسطين ، وذلك عن طريق الترجمة عن الانجليزية والتركية فقدم رواية « الفلسفة الشرقية أو نادي سوارت » لبرناردين دوسان بيير (سنة ١٩٢١) ، ورواية « ميّ أو الخريف والربيع » (سنة ١٩٢٢) عن شوسر ، ثم « خالد » لماريون كروفورد وقد تميزت ترجمات الكرمي بحرصها على الأمانة العلمية ، لكنها ظلت أمانة نسبية ، قياساً لما كان سائداً في الترجمة ، في ذلك الوقت ، حيث كان المترجم يبيح لنفسه الحق في التصرف في النص المترجم فرغم أمانته ، كان الكرمي يزج بنفسه من خلال الايماءات والاشارات في داخل النص المترجم[١٨]

ومن الأسماء الأخرى التي ساهمت في جهود الترجمة الروائية في تلك الحقبة ، يبرز اسما رشيد الدجاني الذي ترجم رواية بعنوان « ابنة الكاهن أو يقظة الحبيبين » ، وانطون بلان الذي ترجم عن الروسية رواية بعنوان « في سبيل الحب » ، ونشرتا في مجلة « النفائس »[١٩]

أما في مجال الكتابة الروائية ، فنعثر على القليـل من الأسماء والأعمال ، منها رواية ليوحنا دكرت ـ اجتماعية أخلاقية غرامية ـ بعنوان « ظلم الوالدين » ، ورواية أخرى لم يتيسر لها النشر وهي بعنوان « أصل الشقاء » ، إذ أثارت ضجة في الأوساط الدينية لأنها ردت أسباب الشقاء الى رجال الدين ومنها أيضاً رواية « الضحية أو ابتسامة الهوى وضحية الحمام » لكاتب رَمزَ لاسمه بالحرف (ي) أما اسكندر الخوري

---

(١٨) د ياغي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤٦٢

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٤٥١

البيتجالي فقد وضع رواية عن أهوال الحرب العالمية الأولى بعنوان « الحياة بعد الموت »[٢٠]

وتركزت جهود جميل البحري في الكتابة المسرحية لكننا نعثر، في قائمة أعماله المكتوبة، على عنوانين في الكتابة الروائية « الأصائل والأسمار » و « أفراح الربيع »[٢١] وقد تميز البحري بشغفه بكتابة الرواية التشويقية ذات الحبكة البوليسية

وفي ١٩٣٤ كتب محمد عزة دروزة رواية بعنوان « الملاك والسمسار » (أو « سماسرة الأرض ») ، حول الوسائل التي لجأت إليها الصهيونية لتوريط بعض الفلسطينيين في بيع أراضيهم للمنظمات الصهيونية ، وذلك من خلال قصة فلاح فلسطيني وقع في براثن سمسار يهودي ورّطه في علاقة مع امرأة أغرته بإنفاق ما يملكه ، ودفعته الحاجة الى الاستدانة من السمسار نفسه ، فاضطر في النهاية الى بيع أرضه[٢٢]

ومن الأعمال الروائية التي نشرت قبل حلول الاربعينات ، رواية للمطران جبرائيل ابو سعدي بعنوان « ليس أنت ؟ » ، نشرها في سنة ١٩٣٩ ، وهي « رواية اكليركية تصور طموح الشباب وتطلعه الى المثل العليا »[٢٣] ، ورواية اخرى لأنور عمرو عرفات بعنوان « ولكم في القصاص حياة » وصدرت في بيروت في ١٩٣٤[٢٤]

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ٤٥٠ ـ ٤٥١

(٢١) د. أحمد عطية أبو مطر « الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠ ـ ١٩٧٥ » بغداد منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٠ ، ص ٣٠

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٥٦

(٢٣) يعقوب العودات « أعلام الفكر والأدب في فلسطين » عمان جمعية المطابع التعاونية ، ١٩٧٦ ص ١٢

(٢٤) يُشير د. عبد الرحمن ياغي، مصدر سبق ذكره، إلى أن هذه الرواية تتخذ الطابع التمثيلي. ويذكرها د. واصف أبو الشباب «صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة» بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧، ص ٣٦، كنموذج لتدني مستوى الرواية الفلسطينية في تلك المرحلة، ويشير إلى أن الرواية مقتبسة عن قصة بعنوان «حبيبي النوري»، نشرت في مجلة شهرزاد.

في الأربعينات ، تبدو المسألة للدارس أكثر وضوحاً ، رغم عدم توافر عدد من النصوص الروائية التي نشرت في فلسطين ، آنذاك ، وضياعها مع ضياع فلسطين

لكن الوضوح ينبع من حسم عدد من المسائل الاكاديمية التي ظلت معلقة في عملية دراسة الرواية الفلسطينية قبل ذلك التاريخ ، كالتمييز بين القصة والرواية ، أو المسرحية والرواية ، وتمييز الأعمال المنشورة عن المخطوطات التي لم يتسن لها النشر ، وفرز الرواية الموضوعة عن الرواية المترجمة

رغم دلك ، فاننا لا نعثر الا على عدد قليل من الأعمال الروائية الفلسطينية التي ظهرت في تلك السنوات

وقد أثيرت في تلك الفترة تساؤلات حول ضآلة حجم الانتاج الأدبي في فلسطين ، وطرح الكاتب الكويتي عبد العزيز الغربللي السؤال بصيغة استفزازية « ادباء فلسطين لم يهتموا بشؤون التأليف »[٢٥] ، متسائلاً عن السبب في ضآلة الانتاج الأدبي في فلسطين ، رغم ان نسبة المتعلمين فيها كبيرة ، وادباءها كثيرون

وأجاب اسحاق جار الله عن هذا التساؤل برد جاء فيه

ـ « كانت فلسطين وما زالت في خطر داهم ، خطر يهدد كيانها العربي وبالرغم من أن هذا الميدان واسع للأدب ولاشعال نار الحماسة بين الجماهير الا أن أحداً لم يكن ليفكر في الكتابة بينما الآخرون في العراك الدامي ان الميدان هنا للخطابة وليس للكتابة

---

(٢٥) عبد العزيز الغربللي ، « ادباء فلسطين لم يهتموا بشؤون التأليف » ، مجلة الأديب (لبنان) ، العدد ١٢ ، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٤٤

ـ « ان فلسطين لم تذق طعم الهدوء والأمن منذ انتهاء الحرب الماضية منذ ذلك الوقت وهي في ثورة تهدأ لتثور وتثور لتهدأ فهل يستطيع الأدب أن يترعرع في جو هذه صفته ؟

ـ « هناك عقبة ما كانت لتسمح بذلك وهي المراقبة الحكومية على المطبوعات والمنشورات وهذه المراقبة هي عامل هام في الركود الأدبي »(٢٦)

وبصيغة اخرى ، اكد ميشيل جبران على النقاط السالفة بقوله « اننا نجد ان اكثر الكتاب الفلسطينيين ، ان لم يكن كلهم ، يصرفون نشاطهم بوجه عام في حقل الكتابات الوطنية السياسية أو المواضيع التي تساعد مباشرة على السير في سبيل نيل الحقوق المهضومة ( ) وما على من يريد التأكد من ذلك الا أن يتصفح جريدة الاتحاد الفلسطينية التقدمية ويرى ما فيها من الكتابات الاجتماعية والوطنية المفيدة »(٢٧)

أما اسحق موسى الحسيني ، الذي ساهم بدوره في تقديم الرواية الفلسطينية الاكثر شهرة وانتشاراً في البلاد العربية في الاربعينات من هذا القرن ، فكتب مؤكداً ان الادب المنثور الذي ظهر في فلسطين ، خلال الربع الثاني من القرن العشرين ، هو أدب « مقالات » اكثر منه أدب « مؤلفات » ووصفه بأنه أدب فردي ، ثم برر ذلك بقوله « ولعل المحنة التي تجتازها البلاد علة العلل جميعاً »(٢٨)

(٨)

يجدر الوقوف ، في عملية التأريخ للرواية الفلسطينية في تلك المرحلة ، عند رواية « مذكرات دجاجة » لاسحق موسى الحسيني(٢٩) ،

---

(٢٦) اسحاق جار الله ، « ضآلة الإنتاج الأدبي في فلسطين » ، الأديب ، العدد ١ ، كانون الثاني (يناير) ١٩٤٥

(٢٧) ميشيل جبران ، « دفاع عن الأدب الفلسطيني » ، الاديب ، العدد ٢ ، شباط (فبراير) ١٩٤٥

(٢٨) اسحق موسى الحسيني « الحياة الأدبية في فلسطين » ، الأديب ، العدد ٥ ، أيار (مايو) ١٩٤٥

(٢٩) اسحق موسى الحسيني « مذكرات دجاجة » سلسلة « إقرأ » ٨ ، القاهرة مكتبة المعارف ، ١٩٤٣

التي صدرت سنة ١٩٤٣ ، مشفوعة بمقدمة للدكتور طه حسين

ولا تكمن أهمية هذه الرواية فحسب في كونها النص الروائي الفلسطيني الوحيد ، من أعمال تلك المرحلة ، الذي حقق رواجاً استثنائياً وقت صدوره ، اذ « أثارت ضجة حينذاك ، واختارها القراء وقدموها على سائر ما صدر في سلسلة (اقرأ) من كتب في استفتاء أجرته دار المعارف لقراء العربية »[٣٠] ثم اعيدت طباعتها مرتين بعد ذلك ، فحققت انتشارها الجغرافي في أنحاء البلاد العربية ، وحضورها الأدبي والتاريخي كرواية فلسطينية وعربية معاً لكن أهميتها تنبع من الموقف السياسي والايديولوجي الذي طرحته ، والذي يفصح عن مواقف طبقة وثقافتها ورؤ يتها

على المستوى الفني ، لا تشكل الرواية اضافة جديدة الى الأدب العربي ، بل انها ترتد الى شكل مطروق في التراث الادبي الشرقي وتستفيد منه دون أي طموح فني للتطوير فهي تستفيد من « كليلة ودمنة » واسلوبها وتستعيده ، حيث تصاغ الحكاية من حياة الحيوان ، وينطق حوارها بلسان الحيوان ، فيتطابق ما هو حيواني - روائي ، مع ما هو إنساني - واقعي ومن خلال ذلك يُسقط الكاتب رؤ يته و « فلسفته » على لسان الطير الذي صنعه ، فيختلط الفني بالذهني ، والروائي بعقلانية الفلسفة

والدجاجة التي صنعها الكاتب هي دجاجة « حكيمة » ، تفصح عن « حكمة » الكاتب نفسه ، حيث يلخص الدكتور طه حسين في مقدمته ، أهم صفاتها ومزاياها « دجاجة عاقلة جد عاقلة ( ) مفلسفة تدرس شؤ ون الاجتماع في كثير من التعمق وتدبر الرأي ( ) شاعرة تجد ألم الحب ولذته وعواطفه المختلفة ( ) رحيمة تعطف على الضعفاء والبائسين وترق للمحرومين وتؤثرهم على نفسها ( ) بليغة فصيحة تفكر فتحسن التفكير وتؤدي فتجيد الاداء ( ) تشعر شعور الناس

---

(٣٠) د . ياغي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٥١٩

وتفكر تفكيرهم وتعبّر كما يعبّرون ( ) وهذه الدجاجة فلسطينية ( ) ان دجاجة فلسطين تجد من حب الخير وبغض الشر والطموح الى المثل العليا في العدل الاجتماعي والعدل الدولي وفي كرامة العروبة وحقها في عزة حديثه تلائم عزتها القديمة ما يجده كل عربي من أهل فلسطين بل من أهل الشرق العربي » (مقدمة الرواية ، ص ٥ ـ ٦ ـ ٧)

تروي الدجاجة تفاصيل أحداث حياتها ، بدءاً من انتقالها من بيتها القديم حيث عسر الحياة ، الى بيت آخر جديد تبدأ فيه علاقات جديدة مع قرينات لها بيد أنها تتكيف مع حياتها الجديدة ، ويساعدها على ذلك ما تتميز به من حكمة وفهم لكن سعادتها لا تلبث أن تهتز ، وذلك حين يتسلل الأعداء (العمالقة) الى مأوى الدجاجات ويسوقون معهم عدداً من رفيقات الدجاجة الحكيمة وعندما تفكر الفراخ ـ الجيل الجديد ـ بالانتقام ، تحول الدجاجة دونهم والمغامرة ، وذلك لعدم تكافؤ قوتهم مع قوة العمالقة

وتنتهي الرواية باستيلاء الدجاجات الغريبة على المأوى الذي لم يعد يتّسع لأصحابه وللدجاجات الطارئة معاً ولا يبقى لأصحاب البيت من خيار سوى التنازل عن مأواهم أو التمسك به وطرد الدجاجات الغريبة ، فيعبّرون عن رأيهم بالتمسك في الحل الثاني ، لكن الدجاجة « الحكيمة » ـ والتي تستمد حكمتها من حكمة الكاتب نفسه ـ تحول دونهم والالتجاء الى القوة في التصدي للاعداء الاقوياء أما الحل الذي تقترحه ، فهو انه « ليس لكم الا أن تنتشروا في الأرض وتبشروا الخلق بالخضوع للحق وحده ، وتُقنعوا الباغي بأن بغيه يرديه وعندئذٍ تحلّون قضية عامة انما قضيتكم جزء منها » (ص ١٥٣) ، « سيحوا في الأرض ، وتوزعوا بين الخلق ، وانشروا بينهم المثل العليا والمبادىء السامية واني لواثقة بأنّا سنلتقي في مأوانا هذا بعد أن نطهِّر العالم ـ لا وطننا الصغير فحسب ـ من هذه الضلالات » (ص ١٥٧)

هكذا ، يتلمس الكاتب معادلاً رمزياً لأحداث الواقع لكنه لا

يكتفي باسقاط رؤيته التخاذلية على الحدث الروائي ، وانما يُقحم ايديولوجيته التضليلية مباشرة ، وعلى لسان دجاجته « الحكيمة »

ان الرؤية المثالية التي تطرحها الرواية ، والتي تلغي الصراع المادي لحساب الصراع في سبيل المثل العليا ، وتقترح الفلسفة المثالية والاخلاقية لمواجهة قوة مادية مدججة ، انما تقود في النهاية الى خيانة الواقع والتاريخ والقضية

فالإنسان ـ حسب اطروحات الكاتب ـ مسير لا مخير ، وعليه ان يحافظ على فطرته الاولى (المقدسة والعقلانية) وان يلتزم بالقناعة ، ويرضى بقليله ؛ يعتصم بالصبر ، ويلوذ الى قوة الحق والخير في مواجهة الشرور . وأن يكون متسامحاً مع اعدائه فبالحب وحده تحل كل التناقضات المادية المستعصية فالمادة زائلة وأما الروح فانها خالدة

مثل هذه الأفكار التي تطفح من الرواية ، ليست مجرد أفكار فلسفية مثالية عائمة ، اذ تقود في النهاية الى التعبير عن موقف سياسي وايديولوجي واضح تجاه أحداث الواقع الفلسطيني آنذاك ، وتهيىء بتضليلها الايديولوجي ، المناخ النفسي لتقبل الاحتلال « ذلكم ظلم العمالقة ، ولا حيلة لنا سوى التذرع بالصبر والركون الى القدر » (ص ١٢٣) ، « لأن مقابلة الشر بالشر والظلم بالظلم والعدوان بالعدوان ستؤدي الى نتيجة واحدة لا شك فيها ( ) ستكون النتيجة المحتومة أن يصرعكم العمالقة ، وعندئذ يكون الظفر للقوة » (ص ١٢٧)

وبمثل هذه الصراحة ، بمباشرة ووضوح ، يفصح الكاتب وعلى لسان دجاجته عن ايديولوجيته الطبقية التي تقف في خندق العداء السافر للطبقات الفقيرة لنقرأ مثلاً

ـ « يظهر أن من ابتلي بالحرمان ابتلي بالجشع » (ص ٩٧)

ـ « ليس في الكون معدة تعاني الجوع » (ص ١٥٤)

- « وان الموت جوعاً من أندر ما يقع في الوجود » (ص ٦٤)

- « يتوهمون تعرضهم للجوع فيشتد جزعهم ، ويرتكبون في سبيل ابعاد شبح الجوع الموهوم آثاماً ومنكرات هي مصدر شقاء العالم » (ص ١٥٤)

من هذا الموقع الايديولوجي والطبقي ، خلق اسحق موسى الحسيني دجاجته الفلسطينية التي أسبغ عليها « حكمته » ، لكنه ، بوعي أو بدون وعي ، خلق دجاجة فلسطينية تخون فلسطين وقضيتها

(٩)

لم تغترب رواية اسحق موسى الحسيني عن التاريخ الفلسطيني لكنها التقطته وخانته باطروحاتها ورؤ يتها

ومن أعمال الرواية الفلسطينية في تلك الحقبة ـ الاربعينات ـ نعثر على اشارات لثلاث روايات اغتربت عن واقعها وتاريخها ، في الزمان الفلسطيني ، وفي همومها وأحداثها ومضامينها

سنة ١٩٤٦ ، أصدر محمد العدناني روايته « في السرير » ، التي يستقي وقائعها وأحداثها من حادث وقع له فعلاً ، وهو مرضه ، فتحولت معه الرواية الى عملية سرد لمراحل مرضه وسير علاجه من مكان الى آخر ، حاشداً من خلال ذلك وراصداً لمجموعة من الحوادث الطريفة والمصادفات الغريبة التي واجهها ، بصياغة تحرص على الاسلوب الغريب المنمَّق ، وتُكثر من الاستشهاد بالشعر ، وتطمح الى تزويد القارىء بالمعلومات ، مما جعل الرواية أقرب الى المذكرات منها الى الرواية[٣١]

أما رواية اسكندر الخوري البيتجالي « في الصميم » ، الصادرة سنة

(٣١) د أبو مطر ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤٣ ـ ٤٦ ، وقد صدرت طبعتها الثانية عن مطبعة سعد ، حلب (سوريا) ، ١٩٥٣

١٩٤٧ ، فانها تستند الى نوع ما من الحبكة الروائية ، محورها علاقة شاب من اسرة ارستقراطية مع فتاة فقيرة وزواجه منها ، متحدياً العلاقات السائدة في المجتمع وعبر هذه الحكاية يطرح الكاتب تصوراته للعلاقات الجنسية والعاطفية ومواعظه الاجتماعية والاخلاقية ، مع الاستشهاد بالكتب الاخرى لتعزيز رؤيته فالرواية بوصف كاتبها هي « بحث عام في الزواج والعلاقات الجنسية بقالب روائي غرامي »[٣٢]

وفي العام نفسه ، صدرت رواية عارف العارف « مرقص العميان » ، التي عبّرت عن تقدم نسبي على الصعيد الفني ـ الروائي ، لكنها ظلت ، مع ذلك ، مغتربة عن الهموم الاجتماعية والتاريخية للواقع الفلسطيني آنذاك اذ تمحورت حول هموم فردية لبطلها الضرير ، الذي استطاع تحقيق وجوده واحراز نجاحاته في عالم المبصرين وتفوق عليهم بعزمه وايمانه وجلده وقدرته على تحدي الصعاب[٣٣]

ومن خلال هذه الأعمال[٣٤] ، تبدو الرواية الفلسطينية أشد ما تكون اغتراباً عن القضايا الأكثر خصوصية وجوهرية ، فهي نتاجات معزولة لمثقفين فلسطينيين يبدو انهم كانوا معزولين عن واقعهم وهموم شعبهم ، أو انهم عزلوا همومهم الابداعية عن همومهم السياسية ، وفصلوا بين همومهم الفنية وطموحاتهم الاكاديمية أو ربما عجزوا عن التعبير بهذا الشكل الفني الجديد ـ نسبياً ـ (الرواية) عن تلك الهموم ، فلم يستطيعوا تحقيق التزاوج والالتئام في داخلهم بين السياسي والفنان والاكاديمي وقد يكون عارف العارف نموذجاً لهذا التناقض الذي يعبِّر عن الاخلاص الاكاديمي والعجز الفني في التعبير عن هذا الاخلاص ، فهو مخلص وقادر كراصد ومؤرخ

---

(٣٢) المصدر نفسه ، ص ٤٦ ـ ٥٠ ، وقد صدرت عن مكتبة العرب ، القاهرة ١٩٤٧

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٥٠ ـ ٥٢ ، وقد صدرت عن دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٧

(٣٤) تنتمي رواية جبرا ابراهيم جبرا، «صراخ في ليل طويل» إلى هذه المرحلة، فقد كتبت سنة ١٩٤٧ في القدس، إلا أنها نشرت في بغداد بعد ذلك بعدة سنوات وقبل ذلك، في ١٩٤٦، كتب جبرا رواية «الصدى والغدير» بالانكليزية، إلا أنها لم تنشر حتى الآن.

دون أن يكون ذلك كفنان

مع ذلك ، فاننا في بحثنا عن الرواية الفلسطينية من نتاجات تلك الحقبة ، نعثر على اشارات ضئيلة لعملين روائيين نشرهما جمال الحسيني ، يبدو أنهما استطاعا ـ في همومهما على الأقل ـ تحقيق استجابة أكثر اخلاصاً وصدقاً مع الواقع الفلسطيني وقضيته الحارة والمحورية

وتبدو امكانية العثور على هاتين الروايتين صعبة ، مما يجعل الحكم عليهما يفتقد الكثير من مصداقيته لكن الاشارة المبتسرة التي أوردها الدكتور ياغي ، تؤكد على أن هموم الكاتب كانت وطنية وذات خصوصية فلسطينية ، اذ يقول « ومن بين كتّاب القصة الطويلة في هذه المرحلة السيد جمال الحسيني حيث اتخذ الوطنية والتضحية نواة نسج حولها قصته (على سكة الحجاز) وقصته (ثريا) »[٣٥]

وتؤكد ذلك اشارة اخرى أوردها ابراهيم عبد الستار في معرض حديثه عن رواية «على سكة الحجاز» فهي « مأساة لترحيل قرية عربية كاملة من موطنها في اللواء الشمالي ورسم ظروف عائلات تلك القرية وانتزاع الارتباك والمتاعب التي استولت على افكارهم وحياتهم المعنوبة والمادية عندما هوجموا بانذار الحكومة وقد تعودوا أن يعيشوا من محصولهم كل عام ، وفي سكة الحجاز وصف للروح الوطنية المؤزرة بعناصر التضحية في نفوس الشباب العربي الفلسطيني فالى جانب تلك القصة مأساة حزينة شجية هي أيضاً مليئة بالتشوف والاصمئنان الى مبادي وأعمال وطنية انشائية »[٣٦]

لكن ضياع هاتين الروايتين ، يبقى حائلاً دون وضعهما الدقيق في موقعهما كنتاج قد يكون متميزاً في اطار العطاء الروائي الفلسطيني لتلك الحقبة إلا أن مايتوافر حولهما من اشارات ، يظل قادراً على تكوين انطباع

---

(٣٥) د ياغي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٥٢٢

(٣٦) ابراهيم عبد الستار « لمحة عن ادباء فلسطين » الأديب ، العدد ٩ ، أيلول (سبتمبر) ١٩٤٤

أولي عنهما فهما في موضوعهما وهمومهما لم تستنكفا ولم تغتربا ولم تخنا ، بل ظلتا ملتصقتين بواقعهما ومخلصتين في استلهامه والتعبير عن الأكثر جوهرية من قضاياه

ومع ذلك ، فان غياب هذه النصوص ، يظل يفرض رؤ يتها من زاوية احادية ، مضمونية ـ وفي عموميتها ـ ، دون توافر امكانية قراءتها التفصيلية في رؤ ية تلك الجدلية التي تقوم بين الشكل والمضمون في تزواجهما للتعبير عن قضية محددة. ولذلك تظل قراءة النصوص نفسها مسألة أخرى!

ان مقارنة الانتاج الروائي الفلسطيني قبل سنة ١٩٤٨ بالاشكال الأدبية الاخرى ، الاكثر قدرة على الاستجابة لحرارة الاحداث ، تعطي صورة اجمالية شديدة التواضع لحجم ومستوى هذا الانتاج ففي حين اقتربت حركة الشعر الفلسطيني في تلك المرحلة من حركة التاريخ ، واستجابت للواقع لتستمد حرارتها من حرارته ولتلعب دوراً في شحن الوجدان الجماهيري وتحريكه ، فان الرواية ظلت عاجزة عن اكتساب حضورها كفن متميز له خصوصيته ودوره ومعناه

مثل هذا التخلف يستدعي طرح العديد من الأسئلة هل لأن الرواية ، حتى ذلك الحين ، كانت فناً يحتفظ بجدته في بلد مثل فلسطين ؟ أم أن حرارة الاحداث لم تدع وقتاً للتجربة لكي تختمر ؟ وهل لأن من مارسوا هذا الفن كانوا بعيدين عن الممارسة النضالية ، فعجزوا عن استيعاب واقعهم واعادة انتاجه من خلال هذا الشكل الفني المركب ؟ أم ان الواقع الحار أملى شروطه ومتطلباته فتراجعت الكتابة لصالح الخطابة ؟

مهما تكن حقيقة الاجابة ، فان ذلك لا يلغي حقيقة أن الأعمال الروائية الفلسطينية قبل سنة ١٩٤٨ ، عجزت عن أن تشكل إرثاً وجذراً تتنامى منهما المحاولات الروائية الفلسطينية في السنوات اللاحقة ، وتمثل امتداداً طبيعياً لها فهي لم تشكل بدايات للرواية الفلسطينية ، ولم تتجاوز كونها مجرد محاولات لم تنضج ، استبقت البداية الحقيقية

بعد سقوط الجزء الأكبر من فلسطين ، في أيار ١٩٤٨ ، بما ترتب على ذلك من تشريد ونفي للقطاعات الكبيرة من الشعب الفلسطيني عن أرضه ووطنه ، أصبح الهم الوطني يحتل مساحات الصفحات كلها ، التي تطمح الى التعبير عن تجربة الاقتلاع والنفي ، منطلقة من الاحساس المكثف بالاحباط كحالة عامة ، ومؤكدة على يقظة الذاكرة والانشداد نحو اشراقات الماضي وتربة الأرض

التفت التجربة الادبية الفلسطينية بمجملها ، آنذاك ، حول ذلك الحدث التحولي المأساوي في تاريخها الا أن مجمل الانتاج الأدبي الذي أفرزته تلك المرحلة ، ظل موسوماً بالحدة الانفعالية التي تجللها حالة من الحزن ، ويطفو عليه ايقاع الحنين الرومانسي الى المكان المفقود والاصرار المباشر ، الشعاري ، على العودة الى الأرض

أما على صعيد الكتابة الروائية بالتحديد ، فان المبادرة الاولى في هذا المجال وفي تلك الحقبة ، تشير الى اتساع دائرة الهم الوطني (الفلسطيني) وملامسته للوجدان العربي ، كقضية تتعدى معناها الوطني الى معنى قومي اكثر اتساعاً ونعني هنا رواية « لاجئة » للكاتب اللبناني جورج حنا ، وصدرت عام ١٩٥٢ ، والتي يُعتقد أنها أول رواية عربية سجلت للمحنة التي تعرض لها الشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ ومهما قيل حول هذه الرواية ، التي وُصفت فيها بعد بالسذاجة وهيمنة النبرة الميلودرامية والعقلانية فيها[٣٧] ، فان ذلك لا ينفي أنها كانت فاتحة اهتمام روائي عربي بالقضية الفلسطينية

فبعد ذلك ، تواترت العديد من الأعمال الروائية العربية التي محورت

---

(٣٧) فاضل عباس هادي « قضية فلسطين والرواية العربية المعاصرة » ـ مجلة « شؤون فلسطينية » ـ العدد ١١ ، تموز ١٩٧٢

موضوعاتها حول القضية الفلسطينية ، أو مست هذه القضية ولو جزئياً ، الا أن ذلك كله ، ظل في اطار المحاولات التي تلامس القضية عن بعد ولا تغرق فيها وظلت بمعظمها عاجزة عن امتلاك الادوات التعبيرية الناضجة والمقنعة ، فشكلت في معظمها مجرد محاولات للتعبير عن التعاطف الوجداني وحسن النية[٣٨]

ولم تتجاوز المحاولات الروائية التي قدمها كتّاب فلسطينيون تلك السمات التي ميزت الرواية العربية التعاطفية وان جعلت هذه المحاولات من القضية الوطنية محوراً لهمومها ، فان مثل هذا الاخلاص وحده لم يعد يشفع لها ولم يمنحها صفة الحضور الدائم

فخلال السنوات الممتدة من ١٩٤٨ الى ١٩٦٧ ، لم تكرس المحاولات الروائية الفلسطينية سوى اسم واحد هو غسان كنفاني ، الذي قدم عملين متميزين « رجال في الشمس » (١٩٦٣) ، ثم « ما تبقى لكم » (١٩٦٦). أما ما عدا هاتين الروايتين ، فان الاسماء والأعمال الاخرى لم تعد تحظى الا باهتمام الدارسين الاكاديميين ، الذين يشيرون الى اخفاقها في التعبير الفني عن القضية ، مثلما يشير الواقع الى اخفاقها عن اكتساب صفة الديمومة ومن هذه الأعمال ، نذكر « الفردوس السليب » و « قلب وضمير » لسمير القطب ، و « عناصر هدامة » ليوسف الخطيب ، و « شقاء الى الأبد » لعوني مصطفى ، و « الكنزة الخضراء » لمحمد القواسمي ، و « ناقوس الخطر » (بالانكليزية) لقاسم الريماوي ، و « أقوى من الجلادين » لرجب الثلاثيني ، او«حبات البرتقال» و « حفنة رمال » لناصر الدين النشاشيبي ثم المحاولة الاولى لتوفيق فياض بعنوان « المشوهون » والمحاولة الاولى لنواف ابوالهيجا بعنوان « الطريد » وربما غيرها من الأسماء والأعمال التي لم تتجاوز كونها مجرد « محاولات » متعثرة تحركت

---

(٣٨) كنماذج لمثل هذه الروايات، راجع د صالح ابو اصبع « فلسطين في الرواية العربية » ـ بيروت مركز الابحاث ـ م ت ف ، أيلول ١٩٧٥ ـ ص ١٩ ـ ٢٦

بطموح التعبير عن قضيتها ، فخانتها قدرتها على تملك ادوات الكتابة الروائية ، أو تملك الواقع نفسه

فأين هي البداية الحقيقية للرواية الفلسطينية ؟

(١١)

تملك الواقع وتملك الاداة الفنية المتميزة وتضافرهما الجدلي لصياغة عمل فني متقدم ، تحققت للمرة الاولى ، على صعيد الرواية الفلسطينية ، في العمل الروائي الأول لغسان كنفاني « رجال في الشمس » ، الذي قدم رؤ يا فنية وايديولوجية وسياسية تتجاوز الرؤ يا السياسية والايديولوجية المعلنة ـ خارج النص ـ للكاتب نفسه فهذه الرواية ، استطاعت أن تستوعب شروط تاريخها ، محاولة رصد حركة جوهره والاجابة عن أسئلته الجوهرية ، ومن ثم طرح السؤال الحاضر تاريخياً حول الفعل الغائب في ذلك التاريخ لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟

ان تحقق جدلية السياسي والايديولوجي المتقدم في صياغة فنية متقدمة ، تجعل من عمل غسان كنفاني هذا البداية الحقيقية الاولى للرواية الفلسطينية ، وجذراً أول من جذورها تنامت على امتداداته محاولات فلسطينية اخرى لاحقة في هذا الحقل وكانت ايذاناً للانتقال من زمن الخطابة الى زمن الكتابة

/

وفي بداية زمن الكتابة ، قدم غسان كنفاني محاولته الروائية الجسورة « ما تبقى لكم » التي تستفيد من المنجزات الجديدة للرواية الغربية الثائرة على كلاسيكيتها ، وتستثمر اسلوبها ومبناها التدميري والتجديدي ولا شك أن دخول الرواية الفلسطينية في هذه المغامرة ، شكّل نقطة تحولية في مسارها فالاستناد الى مثل هذا الشكل التجاوزي ، جاء مترافقاً مع الطموحات التي تهدف الى كسر رتابة الواقع نفسه ، وتستشرف أحلام التجاوز التي تحققت فيما بعد على أرض هذا الواقع

في الزمن الذي يشهد التحولات ، تكثر الاسئلة وتتلاحق ، وتستيقظ الرغبة الى مزيد من الالتفات للواقع ورصد حركته المتغيرة بحثاً عن آفاق هذه التحولات

وكانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ نقطة تحولية في الواقع والوعي العربي، فاستثارت المزيد من الأسئلة السياسية والايديولوجية، إلا أن أبرز اجابة عن الهزيمة تحققت في ظهور المقاومة الفلسطينية على السطح العربي وتزايد فعاليتها.

وفي محاولة للاجابة عن أسئلة واقع الهزيمة والمقاومة ، قدم غسان كنفاني عمليه الروائيين « عائد الى حيفا » و« ام سعد » (١٩٦٩) ، اللذين رغم تراجعهما عن الانجاز الفني للكاتب ، الا انهما لم يتراجعا عن مستوى الكتابة الجاد والمتميز في حقل الكتابة الروائية الفلسطينية وهما ، الى جانب الروايتين الاولى والثانية ، والى جانب الروايات الثلاث غير المكتملة والتي نشرت بعد استشهاد الكاتب ، تشكلان جزءاً من هذا الارث المتميز للرواية الفلسطينية ذلك الارث الذي يشير الى غسان كنفاني كعلامة هامة من علامات الرواية الفلسطينية

هزيمة حزيران ، عكست ظلالها على النتاج الابداعي الفلسطيني في الأرض المحتلة عام ١٩٤٨، والذي تميز طويلاً بضآلة حجم الكتابة الروائية وضعف مستواها قياساً الى حركة الشعر.

الا أن « سداسية الأيام الستة » (١٩٦٨) ، جاءت لتشير الى اسم كاتب فلسطيني متميز هو اميل حبيبي ، والى عمل أدبي مثير للاهتمام ، صادر عن كاتب مقل لم يُقدِّم على المستوى الابداعي من قبل ـ وعلى مدى يزيد على ربع قرن ـ الا عدداً محدوداً من القصص القصيرة المتناثرة ، وعن مناضل سياسي معروف بانخراطه في العمل السياسي اليومي

غير أن العمل الابداعي الذي أعاد التأكيد على الكاتب وكرسه

كعلامة متميزة في الرواية الفلسطينية ، كان رواية « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » (١٩٧٤) ، تلك الكوميديا السوداء التي تميزت بجدة الشكل وجدية المضمون ، والتي حققت شكلاً متفرداً في الرواية الفلسطينية واسلوباً جديداً فيها يعتمد على السخرية الدالة وقد اعتبرت هذه الرواية من أهم الانجازات الروائية العربية خلال السبعينات ، واضافة نوعية الى الأدب الروائي العربي الساخر

ومع ظهور رواية « السفينة » (١٩٧٠) لجبرا ابراهيم جبرا ، استعاد اسم فلسطيني حضوره (ككاتب روائي) قدم من قبل « صراخ في ليل طويل » (١٩٥٥) ، ثم « صيادون في شارع ضيق » (باللغة الانكليزية ١٩٦٠) التي صدرت ترجمتها العربية بعد أربعة عشر عاماً من ذلك التاريخ ، فأضاءت عن عمل روائي جميل ومتماسك ظل طوال تلك السنوات منفياً في لغة اخرى

ان ما يضع جبرا ابراهيم جبرا في هذا الموقع المتقدم على صعيد الرواية الفلسطينية ، هو تماسكه الفني والايديولوجي ، وقدرته على تحقيق التزاوج الفذ بينهما في العمل الروائي ، الذي نجد أفضل حالات تجليه في رواية « البحث عن وليد مسعود » (١٩٧٨) التي تشكل الامتداد الطبيعي لأعمال الكاتب السابقة ومحصلتها الاكثر نضجاً

ان أعمال جبرا الروائية ، تشير الى اسم يشكل علامة اخرى من علامات الرواية الفلسطينية ، يطرح رؤياه من موقعه الطبقي والايديولوجي وهي رؤيا بورجوازية في النهاية ، يقدمها فنان فلسطيني قادر ، جدير بموقعه الى جانب غسان كنفاني واميل حبيبي رغم اختلاف المنطلقات الايديولوجية

(١٣)

واذ تنطلق هذه الأصوات الثلاثة من نقطة واحدة هي الهم الفلسطيني والتجربة العريضة ، الا أنها بعد ذلك تعود لتفترق وتتمايز بتجربتها الفنية

التي تعبر عنها نتاجاتها الروائية ذلك التمايز الذي يمنح لكل صوت خصوصيته ، والنابعة من التجربة الذاتية للكاتب وعلاقته بالمكان الفلسطيني (سواء كمنفي عن الأرض أو منفي في الأرض) ثم تجربته السياسية وموقعه الطبقي والايديولوجي ومصادره الثقافية وامكانياته الفنية

ثم تعود هذه الأصوات الثلاثة لتلتقي من جديد في اخلاصها الصادق لقضيتها ، وفي قدراتها الفنية المتقدمة للتعبير عنها

انها علامات الرواية الفلسطينية

تلك العلامات التي أسهمت في صنع البدايات الحقيقية وفي الانتقال من زمن الخطابة الى زمن الكتابة

الفصل الاول

غسان كنفاني: سقوط من الوهم

مدخل

لا تتحقق كونيّة الفن إلا من خلال خصوصيته وبقدر التصاق غسان كنفاني بخصوصـية التجربة الفلسطينية والتزامه في التعبيرعنها ، فانه استطاع الانطلاق منها بتلقائية إلى رحابة العالم ، ليحقق في ذلك اللقاء والتطابق بين الهم الفلسطيني بتفاصيله والهموم الانسانية بعموميتها ؛ حيث يمتلك الجزء قوة التعبير عن كلية أشمل

« ان فلسطين تمثل العالم برمته في قصصي »[1] لقد أراد غسان كنفاني ، بهذا القول ، أن يحرق المسافة بين الخصوصية والكونيّة، لكن الاحتراق الفعلي لم يتحقق إلا من خلال التقاط جوهر وتفاصيل رحلة الانسان الفلسطيني وتجربته في شروطها التاريخية المتباينة ؛ ففي هذه الحالة

---

(١) عن حديث أجراه كاتب سويسري مع غسان كنفاني قبل استشهاده بأسابيع ونشرته «شؤون فلسطينية» بيروت، مركز الابحاث منظمة التحرير الفلسطينية ،، العدد ٣٥ ، تموز ١٩٧٤؛ ثم أعيد نشره في كتاب «غسان كنفاني انساناً وأديباً ومناضلاً» بيروت، منشورات الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، تموز ١٩٧٤

وحدها تصبح تجربة الانسان الفلسطيني تجربة فلسطينية وإنسانية في آن واحد فالكاتب لم يختزل العالم ليحصره في حدود قضيته ، بل انه ، على العكس من ذلك ، يمسك بقضيته وإنسانها ليلامس بها التجربة الانسانية الشاملة

« ففي وسع الناقد [الادبي] الآن أن يلاحظ بأن قصصي لا تتناول [الفرد] الفلسطيني فحسب ؛ بل تتناول حالة إنسانية لانسان يقاسي من المشاكل اياها ولكن ربما كانت تلك المشاكل اكثر تبلوراً في حياة الفلسطيني »[2]

قد تكون تلك المشاكل ، بالفعل ، أكثر تبلوراً في حياة الانسان الفلسطيني ، وقد لا تكون لكن الذي يجعلها كذلك ، في رؤ ية الفنان ، هو الالتزام بتلك الخصوصية بالانخراط في التجربة حتى العظم والاقتراب من إنسانها ومعانقة همومه حتى الالتحام ، بحيث يصبح هذا الانسان بؤ رة الرؤ يا لهموم ومشاكل الانسانية جمعاء

« كنت أكتب عن فلسطين كقضية قائمة بحد ذاتها ، وعن الاطفال الفلسطينيين ، وعن الانسان الفلسطيني ، عن آمال الفلسطينيين بحد ذاتها كأشياء منفصلة عن عالمنا هذا مستقلة وقائمة بذاتها كوقائع فلسطينية محضة ثم تبين لي أني أصبحت أرى في فلسطين رمزاً انسانياً متكاملاً فأنا عندما أكتب عن عائلة فلسطينية ، فإنما أكتب في الواقع عن تجربة انسانية ولا توجد تجربة في العالم غير متمثلة في المأساة الفلسطينية »[3]

ذلك ، يلخص تطور الوعي السياسي لدى غسان كنفاني ، والذي نلمس انعكاساته المباشرة في نتاجاته الاخيرة كوعي يفصح عن ذاته بلا مراوغة ، باحثاً عن أيسر السبل للتواصل مع جمهور عريض ، بما يقتضيه

---

(٢) المصدر نفسه

(٣) المصدر نفسه.

ذلك من تنازلات على صعيد البناء الفني ، وتراجع عن النقطة التي وصل إليها الكاتب في روايتيه الاولى والثانية تقنياً وتجريبياً

لقد شهدت السنوات الاخيرة من حياة الكاتب تحولاً جذرياً في معتقداته وقناعاته السياسية والايديولوجية ، وانتقالاً من الفكر القومي إلى الاممي لكن غسان كنفاني ، روائياً لم يكن مشروطاً بفكر القوميين العرب (الحركة التي كان ينتمي إليها) وهو يخلق فنه الروائي ؛ إذ انه تجاوز بهذا الفن المرتكزات الايديولوجية التي كانت تحركه في ممارساته السياسية ، واعتنق ، بوعي أو بدون وعي ، نقيضها الفكري قبل سنوات من تعبيره السياسي عن اعتناق الفكر الجديد

فقد استبق غسان كنفاني ، ككاتب روائي ، ذاته كمناضل سياسي ، إلى المواقع الفكرية والسياسية الاكثر تقدماً وهو لم يكتشف هذا التجاوز إلا في مرحلة متأخرة، وبالتحديد، كما يعبر، بعد أن شاهد فيلماً سينمائياً مأخوذاً عن إحدى رواياته.

« وقد شاهدت الفيلم بمنظور جديد ، إذ اكتشفت فجأة بأن الحوار بين الابطال وخط تفكيرهم وطبقتهم [الاجتماعية] وطموحاتهم وجذورهم في ذلك الحين كانت تعبر عن مفاهيم متقدمة عن أفكاري السياسية [إذن] باستطاعتي القول بأن شخصيتي كروائي كانت متطورة أكثر من شخصيتي كسياسي ، وليس العكس »[٤]

في السياسة ، كان غسان يطمح إلى مجابهة الواقع اما الرواية فقد كانت لديه أكثر من مجرد المجابهة ، فمن خلالها عبّر عن الواقع ، وتسرب منه إلى الماضي ليوقظه ويحييه ، ثم جابه الحاضر

فالروائي ، كما يرى غسان ، كل هذه المعالم مجتمعة يعبر عن

---

(٤) المصدر نفسه.

الواقع ويهرب إلى الماضي ويجابه الحاضر[٥]

* * *

أربع روايات، هي التي نشرها غسان كنفاني قبل موته، ترسم بكثافتها الشديدة رحلة الفلسطيني من الفرار إلى المواجهة

١ ـ « رجال في الشمس»[٦]

رواية ترسم خطى رجال فلسطينيين في رحلة الفرار الجهنمية، من صقيع المنفى إلى لظى الصحراء الممتدة بين البصرة والكويت، ينقلهم، في الرحلة، فلسطيني آخر، عاجز، فقد رجولته في حرب فلسطين مهربين في سيارة صهريج ماء فارغ، نحو بديلهم المكاني الوهمي عن الارض طمعاً في تحقيق التوازن الاجتماعي والاقتصادي والنفسي المفقود لكن البديل، في النهاية، لم يكن إلا الموت، والموت اختناقاً في الصهريج، وبسواعد أعجز من أن تدق جدران خزان الماء الذي يحتويهم هاربين، يخنقهم هاربين. لتجد جثثهم نهايتها وقبرها في ركام مزبلة صحراوية، لا تسمع النداء الذي أصبحت تردده الصحراء. لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟

٢ ـ « ما تبقى لكم »[٧]

رحلة فرار أخرى للفلسطيني، عبر الصحراء، تنتهي بإرهاصات المجابهة ففي الصحراء الفلسطينية المحتلة يهرب حامد خجلاً من عاره،

---

(٥) في ندوة أدبية عقدت في دار الفن والأدب، بيروت، ١٥ أيار ١٩٧٢، حول الرواية والواقع، وعما اذا كان الأدب تعبيراً عن الواقع أم هروباً منه إلى الماضي أو مجابهة الحاضر، أشار غسان كنفاني إلى أن الروائي هو كل هذه المعالم مجتمعة. راجع: فاضل عباس هادي «قضية فلسطين والرواية العربية المعاصرة» مجلة «شؤون فلسطينية» العدد ١١، تموز ١٩٧٢

(٦) صدرت عن دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣

(٧) صدرت عن دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦

بعد أن حملت اخته من رجل حقير وخائن ثم تزوجها بلا ثمن . إنه يقطع صحراء يستولي عليها الأعداء قاصداً الضفة الغربية بحثاً عن أمه ، ملاذه الوهمي ، والتي كان غيابها سبباً في كارثة عاره

لكن الصحراء التي كانت هناك ، في الرواية الأولى ، موتاً وقبراً ، تصبح هنا أرضاً للمجابهة فالبطل الهارب يلتقي عدوه فوق رمال الصحراء ، يصطدمان وجهاً لوجه ، خنجراً وبندقية وفي لحظة متوحدة ، رغم البعد المكاني ، ينغرس خنجر الأخت في جسد زوجها ، ويلتمع نصل خنجرحامد في وجه عدوه

٣ ـ « أم سعد »[٨]

في اللوحات التسع التي ترسمها هذه « الرواية » لا حدث ينمو ، وإنما مواقف وأحداث تفصيلية تنمي الشخصية التي أرادها الكاتب محوراً للرواية فكل لوحة من هذه اللوحات تحتفظ باستقلالها النسبي ، لكنها تعود لتجد خيوطها ممتدة بسابقتها ولاحقتها لتشكل في مجموعها مبنى العمل الروائي ، ويحكم ترابطها من خلال الشخصية المحورية ، التي تتحرك في داخلها

أم سعد ، هي تلك الشخصية المحورية ، كيان إنساني ينبض ببساطة وعنفوان الحس الشعبي المرهف ، بوصلة تتحرك بتلقائية لتشير ، ببساطتها ، إلى منحى حركة الأحداث ؛ وهي ، في الوقت نفسه ، الوعي الفلسطيني الجديد في أرقى وابسط تجلياته

أما نقطة البدء في اللوحة الاولى ، فإنها « الدالية » التي تزرعها أم سعد ، لنراها في اللوحة الاخيرة وقد برعمت ، لتغلق مع براعمها دائرة مسار الرواية

---

(٨) صدرت عن دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩

٤ ـ « عائد إلى حيفا »[٩]

تغيب الشخصية المحورية هنا لتستند الرواية على الحدث ، لكن الاحداث تعود لتترك مكانها لهيمنة الحوارية الذهنية المباشرة الحدث محدد زمنياً ويتواصل مع أحداث تاريخية ترتبط فيه ، ومحوره زيارة يقوم بها فلسطيني مع زوجته إلى بيتهم في حيفا الذي غادروه قبل عشرين عاماً ، بعد أن أتاح لهم الاحتلال الجديد عام ١٩٦٧ فرصة زيارته ، باحثين عن طفلهم الذي خلفوه وراءهم في ذلك البيت عند سقوط المدينة قبل تلك السنوات الطويلة ، ليفاجآ بأن الطفل الذي خلفوه قد أصبح ضابطاً في الجيش الاسرائيلي ومدافعاً عن الصهيونية والاحتلال لكنهم يجدون عزاءهم في ابنهم الآخر ، الذي يطمح إلى الالتحاق بحركة المقاومة

والروايات التي نشرت بعد استشهاد غسان كنفاني ، تظل أجزاء مبتورة من عالم روائي لم يكتمل ، لكنها تبقى أجزاء من هذا التراث ، تلتقي مع سابقاتها المكتملة وتطمح في تجاوزها ، لكن النظرة التقييمية اليها تظل أيضاً مبتورة فالدائرة هنا لم تكتمل ، والعين التي تنظر إليها تظل محتفظة باعترافها بالعجز عن إكمال الدائرة إلا من خلال الارتداد نحو التراث المكتمل او ممارسة الاسقاط الذاتي الذي يجتهد في اغلاق الدائرة والروايات غير المكتملة التي نشرت لغسان كنفاني بعد استشهاده ثلاث

١ ـ « العاشق »[١٠]

وفيها يرتد الكاتب إلى التاريخ الفلسطيني في سنوات الاحتلال البريطاني ، ليرصد ملامح البطل الفلسطيني الملحمي في التاريخ القريب ؛ إنسان يتنكر لاسمه ، ثم يعود ليتنكر لاسمه الجديد ، في انتقاله من مكان إلى مكان ، مختفياً عن عيون السلطات ، ومتوسلاً الجياد رفاقاً له في لحظة

---

(٩) صدرت عن دار العودة ، بيروت ١٩٦٩

(١٠) نشرت في «شؤون فلسطينية» ، العدد ١٦ ، كانون الأول ١٩٧٢

هربه ولحظة المجابهة   لكنه يسقط أخيراً بين يدي عدوه ، وعند سقوطه تنتصب الذاكرة لتعيد تشكيل تاريخه في عنصري تكوينه   مجابهة واختفاء   واختفاء ومجابهة

رواية لم تكتمل ، تشي صفحاتها المنقولة بتجربة فنية فذة عاجل الموت صاحبها قبل اكتمالها

٢ ـ « الأعمى والأطرش »[١١]

في هذه الرواية محاولة لتحقيق التزاوج بين الفني والذهني   وهي ترصد علاقة نشأت صدفة بين أعمى وأطرش في لحظة اكتشاف الخط الفاصل بين الوعي الزائف والوعي ، عندما يكتشفان أن ضريح الولي وأدعيتهما إليه لن تخلصهما من عاهتيهما   يهتز الغيبي والمتوارث فيهما فجأة ؛ إذ يكتشفان أن الولي ليس أكثر من مجرد نبت فطري عاجز ، فيقرران هدم الضريح ، لكنهما يظلان عاجزين عن الفعل رغم إحساسهما بالتغير فسقوط الوعي الزائف لا يحقق القدرة على الفعل ، بل يستلزم ، في البدء ، البحث عن وعي بديل   وإذ يظهر ، في عالم الأعمى والأطرش ، الانسان الفلسطيني المقاتل ، المزود بالوعي ، والفاعل ، فإنهما ينعطفان نحوه متلمسين وعيه في زمن سقوط الوهم

٣ ـ « برقوق نيسان »[١٢]

في حدث قصير يجد ارتداداته في الهوامش المتوازية ، وفي زمن قصير يجد عمقه في زمن الهوامش ، تبدأ الرواية وتنتهي   فالرجل العجوز الذي يحمل زهور البرقوق لصديقته المناضلة ورفيقة ابنه الشهيد ، يجد نفسه واقعاً في شرك نصبه جنود الاحتلال ؛ إذ يقتحمون بيت الصبية في غيابها ، ليصبح

---

(١١) نشرت في «شؤون فلسطينية»، العدد ١٦ ، كانون الأول ١٩٧٢

(١٢) نشرت في «شؤون فلسطينية»، العدد ١٣ ، أيلول ١٩٧٢

كل قادم إليه مداناً حتى حامل زهر البرقوق هو مدان وكل انسان يبقى عرضة للإدانة

لكن الاحتلال أيضاً يُحيي البذور الخبيئة في الاعماق لدى مناضلين قدماء كادوا أن ينسوا تاريخهم ، لكن الشرك أعادهم إلى الجوهر وفي الشرك تصبح أحاديثهم إلى الاعداء رسالات نضالية بين بعضهم البعض

هذه الروايات السبع ، المكتملة ، وأخرى عاجل الموت كاتبها قبل إكمالها ، هي التي اعتمدتها لجنة تخليد الشهيد غسان كنفاني ونشرتها كآثار كاملة لاعمال الكاتب الروائية[١٣] ، وهي التي تعنينا في هذه الدراسة ، لكننا نستبق ذلك بمجموعة من الاشارات قد تكون ضرورية لدراسات اخرى

أ ـ صنفت لجنة تخليد الشهيد عمل غسان كنفاني « عن الرجال والبنادق » كمجموعة قصص قصيرة ، بينما قدم الكاتب عمله كعدد من « اللوحات » التي ترسم افقاً أشرق فيه الرجال والبنادق[١٤] إن توحدها الموضوعي والامتداد الزمني لاحداثها ونمو الشخصيات في داخلها ، ساهم في تكوين رأي مغاير نظر إليها كعمل روائي ، أو كعمل روائي لم يكتمل ، في حالة التعامل مع قسمه الاول[١٥]

ب ـ ثمة إشكال تصنيفي آخر بشأن « أم سعد » ففي حين وضعتها

---

(١٣) نشرت هذه الروايات السبع في المجلد الأول من «الآثار الكاملة» للكاتب، لجنة تخليد غسان كنفاني ودار الطليعة، بيروت، تشرين الثاني ١٩٧٢ (وهي الطبعة التي نعتمدها لاشاراتنا في هذه الدراسة).

(١٤) غسان كنفاني «الآثار الكاملة»، المجلد الثاني (القصص القصيرة)، بيروت، لجنة تخليد غسان كنفاني ودار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ص ٦١١.

(١٥) د. رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، بيروت، دار الآداب، حزيران ١٩٧٧، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

لجنة تخليد الشهيد ضمن النتاج الروائي للكاتب ، فإن اجتهاداً آخر يرفض انتماءها ، مع « عن الرجال والبنادق » ، الى أحد الشكلين القصص القصيرة أو الرواية[١٦] أما الكاتب فقد قدمها على أنها « قصص فلسطينية »

جـ ـ في العام ١٩٦٦ ، نشر غسان كنفاني رواية بعنوان « من قتل ليلى الحايك ؟ » مسلسلة في مجلة « الحوادث » اللبنانية[١٧] ، ولم ينشرها في كتاب ، كما استبعدتها لجنة تخليد الشهيد من النشر ضمن أعماله الروائية

تستند الرواية على الحبكة البوليسية ، وتزدحم بكل عناصر الاثارة البدائية الساذجة ، بدءاً بعنوانها ومروراً بأحداثها وشخصياتها ، وانتهاء بالشكل الصحفي الذي قدمت فيه في المجلة (المانشيتات الفرعية ، والصور المرافقة ، والاخراج التمثيلي)

إن هذه الرواية ، السقطة ، تشكل نبتاً وحشياً شاذاً فوق الارض التي انبتت غسان كنفاني روائياً وهي لا تعنينا في هذه الدراسة ، إلا أن مجرد الاشارة إليها هنا قد تعني بعض الدارسين الاكاديميين ، أو الذين تعنيهم جوانب أخرى من حياة الكاتب

لكن ما بقي من غسان حقاً هو تلك الاشياء التي دفع حياته ثمناً لتكريسها ، الارض الفلسطينية ، والبطل الفلسطيني الزمان والمكان الفلسطينيين ثم تلك المغامرة الفنية الصعبة التي قفز بها عمراً في مسار تطور

---

(١٦) فاروق عبد القادر، «المنفى والفداء في الأدب الفلسطيني» «دراسات عربية»، بيروت، العدد ١٠، آب ١٩٧٨

(١٧) «الحوادث» اللبنانية، الأعداد: ٥٠٢ (٢٤ حزيران ١٩٦٦) ٥٠٣ (١ تموز ١٩٦٦)، ٥٠٤ (٨ تموز ١٩٦٦)، ٥٠٥ (١٥ تموز ١٩٦٦)، ٥٠٦ (٢٢ تموز ١٩٦٦)، ٥٠٧ (٢٩ تموز ١٩٦٦)، ٥٠٨ (٥ آب ١٩٦٦)، ٥٠٩ (١٢ آب ١٩٦٦)، ٥١٠ (١٩ آب ١٩٦٦). ثم أعيد نشرها في كتاب بعد سنوات من استشهاد الكاتب تحت عنوان «الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟)» بيروت: مؤسسة الابحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ـ ١٩٨٠

الرواية الفلسطينية ، متكئاً على الواقع الفلسطيني والرمز معاً ، ناسجاً رحلة الفلسطيني من المنفى إلى الثورة

الارض والانسان الفلسطيني

من الارض تبدأ رحلة غسان كنفاني الروائية ، وفيها كانت تطمح أن تنتهي ؛ فهي تتوازى مع رحلة الانسان الفلسطيني ، من الارض إلى المنفى الذي ظلت فيه الارض محمولة في الذاكرة ، ينأى عنها فيقترب منها

أبو قيس (رجال في الشمس) ينأى عن الارض ، لكنه إذ يمنح صدره لتراب الأرض البعيدة ، فإن قلبه يخفق بدبيب الارض الاولى ، المفقودة « أراح ابو قيس صدره فوق التراب الندي ، فبدأت الارض تخفق من تحته ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه » (ص ٣٧) وليست الارض قريبة من القلب ، لكنها متوحدة فيه تخفق مع خفقاته ، وتستمد رائحتها من تلك الالفة الحارة التي يستنشقها الرجل في المرأة المعشوقة غب اغتسالها بماء بارد

هذا الاقتراب من الارض المفقودة ، يتسامى بها عن المسافات ، ليحرقها بالذاكرة والحلم فنسيج رحلة الانسان الفلسطيني يبقى متمحوراً حول الارض كل الافعال ، الاحلام ، الهواجس ، الطموحات ، يظل محورها الارض وحتى الموت فإنه لا يكتسب معناه بعيداً عن الارض ، فيصبح مجانياً ورخيصاً حينما يكون خاتمة الرجال في رحلتهم الطامحة الى إيجاد بديلهم الوهمي للارض ومن هذا النسيج الواقعي ، يستمد غسان كنفاني خيوطه لينسج كلماته في تمحورها حول الارض

وكما اشتم ابو قيس رائحة المرأة في الارض ، فإن حامد (ما تبقى لكم) أحسها هو الآخر امرأة ، عذراء ، ترتعش تحت جسده « فغرس أصابعه في لحم الارض وذاق حرارتها تسيل إلى جسده ، وبدا له انها تنفست في وجهه فلفحه لهاثها المستثار وجنتيه ، وشد اليها فمه وانفه ، فاشتد الوجيب الغامض » (ص ١٦٩)

لكن فعل الارض ، الذي غاب عن الرجال الذين قتلتهم أراضي الغربة ، يتبدى لحامد الهارب من الارض اليها ، والغارق في جوفها الصحراوي ليبقى فيها ، ومن قلبها يدرك فعالية فعلها الخفي « أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول تتكسر كل انصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الاصفر العاري ، صدرك الأجرد الممتد إلى أبدي وإلى آبادهم ، والسابح بجلال في بحر من العتمة ، كل انصال الفولاذ في العالم ليس بمقدورها أن تحصد من فوقك عرقاً واحداً ولكنها تتكسر ، واحداً وراء الآخر ، حتى ليتحول هو ذاته إلى عرق مجهول مشرش يستقي منك انتصابه وخطواته » (ص ١٧٩ ، ١٨٠)

أرض صحراء الغربة التي استلقت فوق نفاياتها ثلاث جثث فلسطينية في الرواية الاولى ، هي غير أرض الصحراء الفلسطينية التي تمد حامد بفعل الانتصاب فهي ارض فلسطينية ، وفوق ذرات ترابها نشهد بذور مواجهة اولى لم تكتمل ، فكانت إشارة الارهاص بانعطاف حركة التاريخ الفلسطيني نحو بدايات المواجهة الحقيقية التي شهدت الانسان الفلسطيني ثائراً يرفع سلاحه ، والذي نجد صورته الموازية ، على المستوى الروائي ، في حامد يرفع خنجره في وجه عدوه ، في لحظة المواجهة التي لم تشهد انغراس السكين في جسد العدو ، لان انغراس السكين كان آنذاك ، لو حصل ، مجرد كذبة وتضليل رومانسي واستباق لحركة التاريخ لكنه في النهاية التي انتهى اليها جاء استشرافاً وارهاصاً بتلك الحركة التي شهدها التاريخ الفلسطيني من اجل الارض فغسان كنفاني لم يستبق حركة التاريخ ، بيد انه لم يخنه ، إذ استشرف حركة بوصلة مساره

تطور هذا المسار ، هو الذي قفز بحركة التاريخ خطوات تحولية إلى الأعلى ، وهو الذي جعل من « ام سعد » كياناً حقيقياً نابضاً يرتقي إلى درجة المواجهة الواقعية بنمطِها الشعبي العفوي فمن اين تجيء ام سعد ؟ انها « تصعد من قلب الارض وكأنها تصعد سلماً لا نهاية له » (ص ٤٥) ،

مدركة تلك العلاقة بين النبتة وأرضها ، ومجسدة علاقة الانسان الفلسطيني بأرضه

هكذا تنتصب أم سعد أمامنا ، نبتة فلسطينية تضرب جذورها في عمق الارض ، كما الدالية التي تزرعها « تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء ، ثم تعطي دون حساب » (ص ٢٤٩)

وإن احتلت الارض المساحة الاوسع في ذاكرة الانسان الفلسطيني الذي عرفها ، فإنها للجيل الذي ولد ونما بعيداً عنها تبقى شيئاً آخر أكثر من مجرد ذاكرة فإذا كانت الارض بالنسبة لسعيد س في رواية « عائد إلى حيفا » ، مكاناً يعشش في خلايا الذاكرة بكل أشيائه الصغيرة وتفاصيله ويتنكر لصاحبه إذ يطل عليه بعد هزيمة ، فانها لجيل ابنه خالد ، الجيل الذي لم ير الارض من قبل لكنه حمل السلاح ليقاتل من أجلها ، تعني شيئاً أكثر من مجرد ذاكرة « كنت اتساءل فقط افتش عن فلسطين الحقيقية فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة ، أكثر من ريشة طاووس ، أكثر من ولد ، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم وكنت أقول لنفسي ما هي فلسطين بالنسبة لخالد ؟ انه لا يعرف المزهرية ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها » (٤١١ ـ ٤١٢)

وتصل العلاقة بين الانسان والارض في « العاشق » إلى حد الاندماج والتوحد ينتفي عبد الكريم ، العاشق ، عن اسمه ، ينكر ذاته القديمة ليتقمص اسماً وشخصاً آخر في كل مرة ، لكن هذا الانكار يظل في سبيل الارض التي لا ينكرها يهرب من رقعة إلى رقعة ، لكنه يظل فوق الأرض التي يعشق ، والمتوحد فيها حتى العظم والنخاع ، متنقلاً فيها ، منها ، واليها ، تحتويه بتواطئها الحنون معه وتحدب عليه كل الاشياء لديه تبدو قابلة للانفصال عنها ، اسمه وماضيه وشخصه الا الأرض القادرة على منحه تجدد الفعل الدائم ، يظل الانفصال عنها غير ممكن

تواطوء الأرض مع العاشق الفلسطيني ، يدركه عدوه الذي يطارده ، الكابتن بلاك ، الضابط الانكليزي ، ويعبر عنه بكلمات هي اقرب إلى الشهادة ؛ إذ يقرر بعد احدى محاولاته القبض على عبد الكريم « كنت أقول لنفسي ، وأنا عائد مع الخيبة والمرارة والتعب ، إن الأرض ذاتها هي المتواطئة والشريكة ، وانك كي تقبض على عبد الكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الارض » (ص ٤٤٦ ، ٤٤٧)

وتغيب الأرض في « الأعمى والأطرش » ، لأن كلا الشخصين ، أعمى وأطرش ، يسقطان في معضلة البحث عن الحلول الفردية لمشاكلهما الذاتية ، فيتوسلان الغيب وإرث سنوات الوهم الطويلة ، قبل ان يكتشفا أن توسلهما يتكىء على جدار الوهم لقد جاءا من أرض واحدة ، من بقعة صغيرة محددة على الارض والخرائط ، فاكتشفا معاً أن الغيب هو وهم « اثنان من طيرة حيفا ، يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع ! » (ص ٥٠١) لكن الارض ، رغم غيابها ، تظل حاضرة في الوعي ، بل ان الأعمى يستمد من مثالها وعيه وحدسه « وعرفت ، كما تعرف الأرض أن عشبة ما ستنمو هنا ، انني سأذهب » (ص ٤٧٨)

والأرض التي يتقمصها الانسان الفلسطيني ، تطل في « برقوق نيسان » وقد تقمصته هي بدورها ، فعندما يكتسي بدنها بزهر برقوق الربيع ، تصبح مثل جسد رجل شاسع ثقبه الرصاص انها لا تحتوي الشهيد في أعماقها فحسب ، ولكن شكلها الخارجي يتجلى على هيئته

هكذا تتبدى الأرض في عيني الرجل العجوز ، والد الشهيد قاسم الذي ظل « منشغلاً بتلك الصورة الغريبة التي اقتحمته كأنها قذفت على رأسه بحجر بدن الارض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص ، يتضرج بزهر البرقوق ، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته ، ولا ريب أن قاسم بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه » (٥٨٥)

الأرض هي ذروة العلاقات الحميمة للفلسطيني مع الاشياء انها

نقطة الدائرة التي انزلق عنها الفلسطيني في الانحناءة الهابطة في رحلة الغربة ، وهي النقطة ذاتها التي يطمح للوصول إليها بارتقائه للانحناءات الصاعدة عبر الممارسة النضالية

أن يشهد انغلاق الدائرة بوصول الفلسطيني إلى أرضه ، كان هم غسان كنفاني في ممارسته السياسية وحلمه وطموحه وأن يعبر عن رحلة الانسان الفلسطيني ، عبر تفصيلات مسارها في محيط الدائرة من النقطة ذاتها الأرض واليها ، كان همه في ممارسته الفنية ، رغم أن الفارق بين الممارستين هو مجرد فاصلة صغيرة وهمية لدى غسان كنفاني ، روائياً ومناضلاً

زمان الفلسطيني ومكانه

فرضت تجربة الاقتلاع والنفي القسري للفلسطيني عن أرضه ، نوعاً من الخصوصية في علاقته مع الزمان والمكان

فمهما تعددت الامكنة في المنافي ، فإن الحلم يظل يشد الفلسطيني إلى مكانـ « ـه » ، ومهما تراكم عليه الزمن ، فإنه يظل يشد أوتار الذاكرة نحو الزمن المفقود ، وهو يطمح في استعادتهما معاً المكان المفقود والزمن المفقود

ظل المكان المفقود ، طويلاً ، حلماً بعيد التحقق وكلما كان الزمن يمضي برتابته ، فانه كان ينأى بالفلسطيني بعيداً عن المكان ، ويبعد الحلم عن احتمالات التحقق

لكن التحول في حركة التاريخ الذي صنعه الانسان الفلسطيني بممارسته النضالية ، كسر رتابة الزمن ، فأصبح الحلم قابلاً للتحقق ، إذ أصبح الزمن الفلسطيني يتجه في حركته نحو المكان الفلسطيني المفقود

وما بين « رجال في الشمس » و « أم سعد » ، تكمن شهادة غسان كنفاني ففي حين غرق الرجال الثلاثة في الرواية الاولى في اوهام المكان

البديل لان حلمهم ، في زمن الوهم ، كان بعيداً عن التحقق فإن أم سعد ، التي تعيش في تفاصيل الزمن الحاضر ، المتغير ، وتساهم في صنعه ، نراها وهي تقترب أكثر من « المكان » ومن تحقيق الحلم

في « رجال في الشمس » لا يقدم المكان دلالته من ذاته كمكان فحسب ، وإنما يكتسب من الزمان دلالات اخرى

فالصحراء ، بامتدادها وفراغها وعريها ، بصفرتها الباهتة الموحية ، هي مسرح الحدث في زمن الفرار والاستنكاف ولان المكان يشهد على ذاته في مثل ذلك الزمان ، فإن الصحراء تحمل دلالات الموت والضياع ، وفي جبروتها تكمن القسوة ، ويكمن الموت للرجال الموغلين في جوفها نحو المكان البديل لكي يصنعوا فيه زمناً بديلاً

هناك ، وفي ذلك الزمن ، كانت الصحراء جسراً من جسور الوهم « إن هذه الكيلومترات المئة والخمسين اشبهها بيني وبين نفسي بالصراط المستقيم الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار » (ص ١٠٥) لكن الرجال الثلاثة ، عبروا ذلك الجسر نحو الموت المحتم

ومع أن للصحارى ذات السمات التكوينية المكانية ، إلا أن الصحراء ، في زمن آخر ، تظل قادرة على أن تحمل دلالات اخرى مغايرة

فالصحراء التي كانت قبراً وجحيماً في الرواية الاولى ، تتحول في « ما تبقى لكم » إلى كيان متنفس ، فبدلاً من وحشيتها الاولى ، نرى أن الكاتب هنا يؤنسنها ، فيضع فيها عقلاً ومشاعر ، ويكسبها لحماً ونبضاً وعواطف دافئة

- « رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر ، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد » (ص ١٦١)

- « وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع » (ص ١٦١)

- « تنفس جسد الصحراء ، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها » (ص ١٦٢)

ولم تتوقف عملية انسنة الصحراء عند احساس الانسان بانسانيتها ، لكنها تتعدى ذلك لكي تصبح كياناً انسانياً يحس بذاته ويستشعر خطوات الزمن الجديد وهو يطرق بدنها

- « وكنت مبسوطة أمامه ، مستسلمة لشبابه بلا تردد ولخطواته وهي تدق في لحمي » (ص ١٧٣)

والصوت الأخير هو صوت الصحراء ، فهو واحد من الأصوات الثلاثة التي تتدفق بمشاعرها على امتداد الرواية وهي واحدة من أبطالها الخمسة ، تمثل المكان ، مثلما تمثل فيها الساعة الزمان الذي يدق دقاته القاسية ، شخصية اخرى ، إضافة إلى الشخصيات الانسانية الثلاث حامد ومريم وزكريا

إن الصحراء ، التي تبدت في الرواية الاولى ، مكاناً معادياً قاد الرجال إلى موتهم المحتم تحت لهيب شعاع الشمس ، تحولت في الرواية الثانية إلى كيان متعاطف تتم فوق رمالها بذور المواجهة الاولى ففوق رمالها ، التقى « حامد » وجهاً لوجه مع جندي اسرائيلي ، وفوقها رفع خنجره في وجه عدوه ، ليحقق أول خطوة على طريق الفعل الحقيقي ، ويحول الصحراء إلى مكان يشهد موت الأعداء بعد أن ظل زمناً طويلاً يشهد موت الفلسطيني

هكذا تنقلب الدلالة المكانية للصحراء في الروايتين ، فهي في الاولى أرض للموت ، وفي الثانية أرض للمواجهة والزمن وحده هو الشاهد على هذا التحول

لكن المكان يبقى عاجزاً عن ان يعطي من نفسه قوة الزمان ، فالصحراء تعلن عجزها عن ذلك « ولكن شيئاً واحداً لا استطيع اعطاؤه الوقت » (ص ١٧٧)

وفي اللحظة التي يجلس فيها « حامد » في مواجهة عدوه ، يُخضع مسألة الزمان والمكان إلى حسابات الربح والخسارة فإن كان قد خسر الزمان في الماضي ، فإن المكان جاء لصالحه في تلك اللحظة ، فالوقت « لا يمكن أن يكون ضدنا نحن الاثنين معاً ، بصورة متساوية ، فقد يكونون أقرب إليك مما يتصورون والقصة كما ترى ، قصة مسافة ليس غير ، وربما زمن ايضاً حسناً ، ولكنني لا اكترث بالزمن كما ترى ، والمسافة لصالحي فأنت اقرب إلى نصل سلاحي مما انا إلى فوهات بنادقهم » (ص ٢٠٩)

لقد خسر « حامد » زمنه الذي استبق لحظة ارتفاع السكين في وجه عدوه ، بما كان الزمن يعنيه فقد عاش طويلاً مع رتابة دقات ساعة الحائط التي تشبه النعش الصغير ، بمعنى أنه عاش زمن الموت (الساعة / النعش) ، وهو ذات الزمن الذي ظل يدق طويلاً في رأس « مريم » ، فيبعث فيها إحساساً مريراً بتسرب العمر تحاول أن تلحقه ، فتلقي بجسدها في أحضان « زكريا » الخائن ، والنتن وها هو صوت « مريم » يعلن أن « مرور الزمن لم يكن يعني لديه (لحامد) شيئاً فيما كان بالنسبة لي موتاً يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الأقل » (ص ١٨٧)

وفي أعماق الصحراء ، هناك ، يلقي حامد بالزمن القديم ، حين يخلع ساعته عن معصمه ويطرحها على الرمال ثم يمضي موغلاً في جوف المكان بلا ساعة « وأمامي انبسطت المسافة السوداء عالماً من الخطوات غير مربوط بعقربين صغيرين لقد انطوى زمنها الصغير المتوتر الأحمق » (ص ١٩١)

لقد أحس باللذة التي يستشعرها المرء وهو يقشر طبقة الدم المتخثر فوق الجرح القديم « فتسقط معه ذكرى الجرح ذاته » (ص ١٩١) ومع

ارتفاع السكين في وجه العدو ، تكون المواجهة الاولى ، وهنا يبدأ الزمن الجديد

وإذا كانت « ما تبقى لكم » هي رواية المكان والزمان في تشابكهما واختلاطهما ، فإن (أم سعد) هي رواية الزمن الجديد في أبسط تجليات تحوله « مثل دقات الساعة جاءت هذه المرأة تجيء دائماً ، تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له » (ص ٢٤٥)

إنها (الساعة / الزمن الجديد) ، تنبت من (الارض / المكان البعيد) لتخطو خطواتها الصاعدة

ببساطتها ، تدرك « أم سعد » معنى الزمن الجديد ، وهي تعيشه بلحظاته المتغيرة ، محتفلة به ، وقادرة على أن تعطيه من دمها وعرقها ومثلما تعرف علاقة النبتة بالأرض (المكان) فإنها تدرك أن النبتة لا تنمو إلا مع الزمان

في اللوحة الاولى ، تأتي « أم سعد » بعرق دالية متيبس وهي تقول « قطعته من دالية صادفتني في الطريق ، سأزرعه لك على الباب ، وفي أعوام قليلة تأكل عنباً » (ص ٢٤٩)

وفي اللوحة الأخيرة ، نرى « أم سعد » وهي تنكب فوق التراب حيث غرست « منذ زمن بدا لي تلك اللحظة سحيق البعد تلك العودة البنيّة التي حملتها الي ذات صباح » (ص ٣٣٦) وكانت تنظر إلى الرأس الأخضر الذي بدأ يشق التراب وهي تقول إن الدالية قد برعمت

وفي رواية « عائد إلى حيفا » يحاول سعيد س وزوجته استعادة علاقتهما بالمكان المفقود ، فيصلان إلى مدينتهما حيفا التي احتلت منذ عشرين عاماً قادمين من رام الله التي احتلت قبل عدة اسابيع

وبمجرد وصول «سعيد س» إلى حيفا، يسمع صوت البحر مثلما كان يسمعه في الماضي، فتنهال عليه الذاكرة. «لم تعد إليه

الذاكرة شيئاً فشيئاً، بل انهالت في داخل رأسه، كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض» (ص ٣٤١).

العودة إلى المكان ، هي التي تفجر الزمان في ذاكرة سعيد س وفوق ذلك المكان يعيد صياغة فتات لحظات الزمن الهارب

تلك الصياغة تأتي بصورة عقلانية تتنافى مع معاني انهيال الذاكرة التي اشير إليها في البداية ، فالتحديدات الزمنية الصارمة (مثل « صباح الاربعاء،٢١ نيسان ، عام ١٩٤٨) (ص ٣٤٦) ، وغيرها ، تفسد تلقائية الذاكرة وحتى الانعطاف من الآني إلى الماضي ، لا يتم بصورة عفوية وإنما بمقدمات تشير إليه ، مثل « وفجـأة جـاء الماضي ، حاداً مثل سكين كان » أو « وعندها جاء الماضي بكل ضجيجه ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفصيل ، وكأنه يعيشه مرة أخرى » (ص ٣٤٦)

إن تلقائية الانتقال من الحاضر إلى الماضي التي برزت في الروايتين الاولى والثانية مفقودة هنا ، فكأنها بالشكل العقلاني الصارم التي حلت به ، تشير إلى عقلانية الكاتب التي بدأت تحكمه في المرحلة التي كتب فيها هذه الرواية

النظرة العقلانية ذاتها ، تظل تحكمه في التعامل أيضاً مع المكان ، المدينة التي عاد اليها بعد هزيمة فأنكرته ، والبيت الذي عاد إليه بلا انتصار فانكره ليكتشف بأن الوطن هو ، بالنسبة لجيل ابنه « خالد » ليس مجرد ذاكرة ولا هو مجموعة الأشياء الصغيرة والاماكن المتعددة ، بل هو شيء أكبر من ذلك ، شيء جدير بالشهادة

ـ « لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل » (ص ٤١٢)

ـ « التاريخ ليس كذلك ، ونحن حين جئنا هنا كنا نعاكسه ،

وكذلك ، اعترف لك ، حين تركنا حيفا ، إلا أن ذلك كله شيء مؤقت »
(ص ٤١٣)

تلك نماذج اخرى من النظرة العقلانية لرؤ ية شكل من أشكال علاقات الزمان والمكان ، تتقدم الينا ، مرة اخرى ، بصورة ذهنية مفرطة

وفي رواية « العاشق » ، محاولة لم تكتمل لاعادة فوضى العلاقة مع الزمان والمكان ، فالزمن لا ينمو بمساره فحسب ، بل أيضاً في ارتداداته التلقائية في وعي شخوص الرواية أما المكان الروائي فهو متحرك مع حركة الشخصية المحورية

فالزمن الروائي هنا ، هو زمن الفلسطيني على أرضه ، زمن مواجهة الاستعمار البريطاني والمكان هو فلسطين قبل أن تتحول إلى ذكرى

ومع أن الرواية لا تحدد زمانها ، إلا أننا نلمسه ونحسه وهي لا تتعامل مع المكان كذكرى ، وإنما كواقع ملموس لا يسقط في الماضي مع انه يتحدث عن لحظة ماضية

وثمة ، في هذه الرواية ، تفصيل يشير إلى علاقة الانسان بالزمن في لحظة مشخصة ، وهو ما يمكن أن نسميه « نسبية الاحساس بالزمن » فعندما يفاجأ العاشق المطارد بعدوه « الكابتن بلاك » أمامه ، يتحول لديه الاحساس بالزمن فجأة ، وتتضخم اللحظة في داخله وتمتد ، فيعبر عن هذا الاحساس الداخلي « إن الزمن خديعة اصطلاح واحتيال وإلا لما كانت تلك اللحظة الواحدة أطول من أية لحظة غيرها ولما كان بوسع ذلك الزحام من الاوهام والحقائق والمشاعر ، برعبها وتوقها وتحفزها وأملها ويأسها في آن واحد ، أن تتسع له لحظة واحدة كانت في الوقت ذاته ، للآخرين ، مثل اللحظة التي سبقتها والتي ستلحق بها » (ص ٤٤٢)

ويغيب التحديد الزمني في « الأعمى والأطرش » لكن الايماءات تمنح الزمن الروائي ومكانه بعض الملامح ، فالمكان لم يتحدد ، ولكنه ليس مكان

الفلسطيني إنه مكان ما من المنفى أما الزمان ، فإن اشارات مثل اكياس الطحين ، وكالة الغوث تعطي ايحاء به لكن الزمن في الرواية لا يتوقف عند تلك الحقبة ، ولكنه يمتد ليشهد بدايات الزمن الفلسطيني الجديد زمن انطلاقة السجين الفلسطيني من سجنه وتحوله الى ثائر انه زمن تحقق الاحلام التي ما كان لها ان تتحقق إلا بمرور الزمن « انها الولادة ان الحقائق الصغيرة لم تكن في البدء الا الاحلام الكبيرة ، والمسألة مسألة وقت ليس غير » (ص ٤٧٣)

وفي « برقوق نيسان » ، محاولة اخرى ، تتحدث عن زمن الاحتلال فوق الأرض المحتلة ولا يرتد الزمن هنا عن سياق الحدث وضمنه ، بل من خلال الهوامش الموازية التي تمنح للحاضر عمقه في جذور الماضي فلا يكتفي الكاتب بتقديم شخصياته وأحداثه كما هي واقعة الآن ، ولكنه يغني الأحداث والشخصيات بالماضي والتفاصيل

البطل المقاوم غائباً وحاضراً

تتحرك شخصيات غسان كنفاني الروائية في فضاء تاريخي متغير ، هو التاريخ الفلسطيني ، في هبوطه وصعوده ، وفي رتابته وانعطافاته

وطوال هذا التاريخ ، ظل البطل الفلسطيني المقاوم حاضراً وحتى في الزمن الذي كان يشهد غياب البطل عن أرض الواقع ، ظلت فيه نماذج البطل المقاوم حاضرة في وعي الناس وذاكرتهم .

ففي « رجال في الشمس » ، لم يكن التاريخ قادراً على أن يقدم بطله المقاوم ، فظلت البطولة غائبة حتى النهايـة لكن صورة البطل لم تكن تغيب عن الذاكرة

البطل الغائب ، الحاضر في الذاكرة ، في هذه الرواية ، هو الاستاذ « سليم » (الذي يطل علينا من ذاكرة « أبو قيس ») ، ذلك العجوز الأشيب ، المدرس القديم في القرية ، الذي لم يكن يعرف كيف يصلي لكنه

يجيد اطلاق الرصاص ، فسقط برصاص العدو وهو يدافع عن القرية قبل سقوطها عام ١٩٤٨ « ولكنك على أي حال بقيت هناك بقيت هناك ! وفرت على نفسك الذل والمسكنة وانقذت شيخوختك من العار يا رحمة الله عليك يا استاذ سليم ترى لو عشت ، لو أغرقك الفقر كما أغرقني أكنت تفعل ما أفعل الآن ؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبر ؟ » (ص ٤٣)

إن حضور البطل الغائب في الذاكرة ، هو استحضار للحظة مشرقة من لحظات الماضي ، لا تقف كمجرد نقيض للحاضر ، ولا تتوقف عند ادانته ، وانما تتجاوز ذلك إلى تقديم بديل له بديل لا يأتي من العدم ، وإنما من جذور تجد امتداداتها في تاريخ الشعب ووعيه وذاكرته.

وفي زمن روائي آخر ، يطلع بطل آخر ، لكنه يظل ايضاً غائباً عن الواقع وحاضراً في الذاكرة ففي « ما تبقى لكم » ، البطل الغائب هو « سالم » الذي يطل علينا من ذاكرة « حامد » الهارب في الصحراء ، الفاقد البطولة ، والباحث عن الام الغائبة

« سالم » هو نموذج للبطولة في زمن آخر ، بطل الحرب الثانية عام ١٩٥٦ أثناء احتلال غزة للمرة الاولى في ذلك العام ، وهو شهيد تلك المرحلة

لقد قتلوا « سالم » لأنه كان بطلاً مقاوماً ، أما « حامد » فلماذا يقتلونه ! هكذا تقول « مريم » وهي تحاول طمأنة أخيها على حياته ، فيظل هذا القول يقرصه بشدة « وأغلب الظن أنها كانت تريد ان تطمئنني ولم تعرف ابداً انها حمّلتني ذلاً جديداً ، لماذا يقتلونك انت ؟ تافه آخر لا بأس من ان يكمل حياته تافهاً ويرث تافهاً ، يموت ها هنا » (ص ٢٠١ - ٢٠٢)

لكن البطل الغائب ، يبدو عاملاً محركاً نحو الفعل ، فادانة الذات

على استنكافها هي الخطوة الاولى للحركة الجديدة

إن هذا النموذج البطولي الغائب ، الكامن في وعي وذاكرة الشخصية الروائية الحاضرة (حامد) ، لا ينفي بطولة تلك الشخصية ، وانما يفصح عن طاقاتها الكامنة التي تنتظر لحظة تفجيرها

وإن ظلت البطولة كامنة حتى الموت في الرواية الاولى ، فانتهى « ابو قيس » ورفاقه إلى الموت قبل أن نشهد تفجر طاقات البطولة في داخلهم فهي في الرواية الثانية تشهد البدايات الاولى لتفجرها في داخل الشخصيات الروائية المتحركة ، عندما يرتفع الخنجر في يدٍ ليواجه عدو ، ويغمد خنجر آخر في جسد عدو آخر

إنها بدايات الفعل ، ترهص بها الرواية ، وتستشرف تاريخاً آخر قادماً تظل فيه البطولة حاضرة على أرض الواقع

ومع « أم سعد » ، وفي زمنها ، تتجلى البطولة حاضرة بكثافة ، لتتحقق الارهاصات التي أشارت إليها الرواية السابقة وهنا ، يستمد البطل المقاوم زخم طاقته من جسد الواقع المتغير ، من الشرط التاريخي الجديد الذي أعلن صعود الانسان الفلسطيني ثائراً وفي هذا الشرط تجد طاقات البطولة الكامنة مناخاً ملائماً للتفجر

و « أم سعد » ، كيان فردي ، ولكنه يحمل في داخله عمومية جماعية تعبر عن الحالة الشعبية العامة في الزمن الفلسطيني الجديد

انها امرأة في الاربعين ، لا تحمل السلاح لتقاتل ، وانما تنتدب قطعة من كبدها ، ابنها سعد ، للقتال لكنها لا تتوقف عند هذه النقطة ، بل تنطلق متحركة لتقاتل واقعاً تعيشه ، فتتصدى للمختار المتواطىء مع الماضي ، وترفع القطع المعدنية الحادة التي الفت بها الطائرات الاسرائيلية في طريق مطار بيروت ، وتواجه بطش الطبيعة التي تفتك بالضعفاء انها تتحسس قضايا وهموم شعبها ، وتحتفل بانعطافة التاريخ لصالح حركته ، وتجاهد بطاقتها لتعزيز متغيراته نحو القطب الموجب

انها دائمة الانتصاب ، مثل الصارية ، حاملة وعيها وحسها الشعبي البسيط ، تُعلِّم وتتعلم فالكاتب يعلن « كنت انتظرها لأتعلم شيئاً » (ص ٢٤٥) ، « علمتني طويلاً كيف يجترح المنفي مفرداته وكيف ينزلها في حياته كما تنزل شفرة المحراث في الأرض » (ص ٢٧٨)

حضور « أم سعد » هو حضور (البطل / الشعب) ، وهنا لا يطل البطل المقاوم الغائب « فضل » من ذاكرتها كحالة رومانسية مفقودة ، وإنما كحالة ذهنية تقدم من خلالها تلك المرأة درساً تعلمته ببساطة ، حينما أشارت أن « عبد المولى » (القيادة العشائرية المتواطئة مع سلطات الاحتلال) هو الذي قتل « فضل » ، وهي لا تريد لمثل ذلك التاريخ أن يكرر نفسه

أما البطل المقاوم الحاضر ، فيمثل « سعد » نموذجه القائم ، الفدائي الذي انطلق من جديد حاملاً سلاحه ، والذي تجاوز اللحظة التي وقف فيها « حامد » « ما تبقى لكم » رافعاً خنجره بنصله الحاد المتوهج في وجه عدوه فكأنما « سعد » جاء لكي يغرس النصل في جسد العدو

يؤكد غسان كنفاني ذلك بقوله ، انه كتب رواية « ما تبقى لكم » قبل انطلاقه المقاومة الفلسطينية « وكان من الخطأ ، فنياً على الأقل ، أن يفعل« حامد » أكثر مما فعل كان توقعاً ، وقد جعل « سعد » بعد ذلك بثلاثة أعوام ، هذا التوقع واقعاً »[١٨]

في زمن الحدث الروائي ، تستبق « عائد إلى حيفا » الرواية السابقة ، فزمنها هو اليوم الأخير من شهر حزيران ١٩٦٧ ؛ حيث ما زال الاحساس بالجرح الجديد حاراً ، والبطولة تبدو غائبة لكنه الغياب الذي يعني الكُمون ولا يعني الانتفاء

نحن هنا أمام انعطافة تاريخية جديدة في حياة الفلسطيني ،

---

(١٨) عن مقابلة أجراها معه ماجد السامرائي ونشرها في كتابه «شخصيات ومواقف» الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٨، ص ٧١.

شهدت ، فيما بعد ، زيادة فعالية المقاومة الفلسطينية انه الزمن الفاصل بين ارتفاع السكين الذي حققه « حامد » (ما تبقى لكم) وبين ارتفاع مستوى الفعل الذي حققه « سعد » ورفاقه (ام سعد) انه زمن « خالد » ، ابن سعيد س الذي يطمح في الانضمام إلى المقاومة

البطل الغائب في هذه الرواية هو « بدر اللبدة » الذي كان أول من حمل السلاح في منطقة العجمي عام ١٩٤٧ ، والذي استشهد بعد ذلك بعدة شهور ، فظلت صورته معلقة على حائط بيته بعد رحيل أهله عنه وعلاقة شقيقه « فارس اللبدة » بصورة الشهيد ، تبدو في البداية علاقة رومانسية استعادة وهمية للبطولة الغائبة فقد جاء هو الآخر إلى يافا من رام الله بعد احتلالها ليستعيد صورة أخيه ، لكنه لم يأخذها ، لانه اكتشف فيها فعلاً أكثر من علاقته الرومانسية بها اكتشف انها جسر يربط بين الماضي والحاضر ، وبين الفلسطيني الذي ظل على أرضه والآخر الذي في منفاه عاد فارس إلى رام الله بدون الصورة ، وهو « يحمل السلاح الآن » (ص٣٩٣) فها هو البطل الغائب ، يربط أيضاً جسراً بين الماضي والمستقبل

اما سعيد س الذي ما كان في يوم من الايام بطلاً ، فانه يشهد اللحظة التي تُفَجِّر فيه البطولة لا يحمل السلاح ، ولكنه يأمل في ان يكون ابنه « خالد » قد حقق قراره ، فينتهي الى القول « ارجو ان يكون خالد قد ذهب اثناء غيابنا » (ص ٤١٤)

ولعل بطل رواية « العاشق » ، هو طموح غسان كنفاني في رسم ملامح البطل الملحمي في التاريخ الفلسطيني وربما ، لو قيض لهذه الرواية أن تنتهي ، لاستطاعت أن ترسم بطلاً متميزاً ، لا يكتسب تميزه من تفرده ، وانما من قدرته على أن يتمثل بطولة امة

ورغم عدم الاكتمال ، إلا اننا نستطيع أن نميز بعض ملامح هذا البطل التاريخي الذي ، رغم وجوده غائباً في الماضي ، لا يطل علينا من

ذاكرة فردية، وانما هو نسيج الذاكرة الجماعية للشعب. التي تكسبه حضوراً يطغى على غيابه بين صفحات الماضي

انه نموذج (البطل / الجماعة) ، فهو لا ينعم بفرديته لحظة ، حتى في أشد الأشياء فردية وخصوصية ، اسمه فلا ندري ما اسمه ، لأننا عرفناه بأسماء والقاب كثيرة دون أن ندري أيا منها هو الاصل (قاسم ، عبد الكريم ، السجين ٣٦٢ ، العاشق ، حسنين) فهو التعبير عن هؤلاء كلهم ، وعن غيرهم ، لأنه يمتص في داخله بطولة شعب بأسره ويعبر عن كوامنه

يجيء حضور هذا البطل ، منذ البداية ، موسوماً بالغموض والسرية ، ومترافقاً مع الدهشة والتساؤ ل

« في البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم اليها وسكن فيها ، دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل وصار لتوه شيئاً من أشيائها الصغيرة ولكنه ابداً لم يستطع أن يكون من ناسها » (ص ٤٢١)

رجل غريب خاص ، يثير الغرابة لدى الآخرين يبتعد عن الناس لكنه لا يغترب عنهم ، لأنه في وحدته أشد التصاقاً اليهم ، وهو في ابتعاده عنهم يدفع ضريبة التصاقه الأكثر بقضيتهم التي يدافع عنها

مثل أبطال الملاحم ، يظل متميزاً ، مدهشاً ، وغريباً « انه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك فاذا بك غير قادر على نسيانه ، وبدل أن يتجه مثل كل الناس إلى الأشياء ، تتجه اليه الأشياء من تلقائها » (ص ٤٣٠ - ٤٣١)

وكأنه اسطورة ؛ إذ يمشي على النار بأقدام هادئة وثابتة ، فيثير الناس بمشيته الثابتة تلك فوق الجمر المشتعل مثلما تثيرهم اكوام القماش المتسخ الملفوفة حول قدميه انه أمر لا يحدث إلا مع عاشق هكذا يقولون لكنه

لم يكن إلا عاشقاً من نوع غريب   ليس عشقاً لامرأة ، وانما لقضية هكذا نكتشف نحن

إن الخيال الشعبي يبني هالة من مادة الاساطير حول مثل هذه الشخصية ، ولكن الاسطورة لا تصنع إلا بطل الوهم   أما « العاشق » الذي يضعه الكاتب أمامنا ، فهو البطل الذي انجبه الواقع وجعل منه بطلاً حقيقياً يختزل في نفسه بطولة شعب   فهو ليس محصلة الاساطير التي نسجت من حوله ، وانما هو البطل الذي تكوّن من محصلة تجاربه ؛ فالانسان « لا يمكن ان يكون إلا محصلة تجاربه » (ص ٤٣٦) ، فهو في النهاية النقيض الثوري للبطل الاسطوري ، أو اعادة صياغته من هذا المنظور

وتغيب البطولة عن الواقع والذاكرة في الأجزاء الاولى من رواية « الأعمى والأطرش » ؛ إذ يكون الوهم هو البطل الوحيد الذي يسيطر على شخصيتي الرواية الأساسيتين ، الأعمى « عامر » والأطرش « ابو قيس » ، اللذين يبحثان عن مخلص لهما من عاهتيهما ، فلا يجدانه إلا في الوهم ، باحدى رموزه المادية على الأرض   قبور الأولياء

وعندما يكتشفان أن ضريح الولي الذي يتوسلان منه الخلاص ليس الا مجرد وهم ، يقرران هدمه للتخلص منه   لكن مجرد وعي الوهم لا يحقق البطولة ، لأن الوعي لديهما لم يتمكن من الالتحام بالفعل والممارسة ، وغياب الوهم ، وحده ، لا يجترح المعجزات   فلا بد من بديل عن الوهم   « تصبح الامور عسيرة حين يموت الأولياء ، تنهار جسور الوهم وتتعفن الوعود ويتعين عليك أن تحمل قدرك » (ص ٥٢٣)   فما الذي يفعله موت الولي سوى تحقيق انتصار صغير يفقد نضارته مع الأيام !

ولا يتحقق ظهور البطل المقاوم ، نقيض تلك البطولة الوهمية التي تظل تدور في أحلام أصحابها ، إلا باطلالة والد الصبي « حمدان » الرجل الذي حمل السلاح منذ سنوات طويلة ، فذاق أهوال السجون لسنوات طوال ، ثم خرج منها متغيراً وشاهداً على الزمن الذي تغير .

وهنا ، لا يكتفي غسان كنفاني بتقديم « الفدائي » كنموذج مناقض للوهم يحمل السلاح ، وإنما يغدق باسقاطاته الايديولوجية ليعطي من خلالها مفهومه السياسي للبطل الجديد فالبطل الذي يحمل السلاح المجرد ليس هو البطل المطلق ، فهذا ، وحسب تعبير بطل « ـه » ، « من جماعة الطق طق » المهووسين بالبندقية وحدها ، وبمظهرية البطولة ، ولا يعرفون شيئاً في السياسة ويقدم نمطاً على ذلك « مصطفى » ، الذي لبس الملابس المرقطة ومشى متباهياً بسلاحه ، وظل من اشد المدافعين عن أوهام الولي

أما البطل المقاوم لديه ، فهو والد حمدان ، الذي علّمه السجن كيف يزاوج بين الوعي والممارسة ، وبين السياسة والبندقية

وها هنا ، مرة اخرى ، يتدخل وعي الكاتب فجأ في وضوحه ، ليجهز على كل ما تبقى من بساطة وتلقائية ، ليتقدم بمقولة سياسية في قالبها المحدد ، ويقحم الشخصيات لا ككيانات انسانية تنبض بالمشاعر ، وانما كمرادفات ذهنية لافكار ومعان سياسية تخدم رؤ ية الكاتب السياسية ، بينما هي ، في الوقت ذاته ، تجهز على رؤ ياه الفنية فالبطولة هنا نمطية ، خادمة طيعة للفكرة المقحمة ، وليست نابعة تلقائياً من كيان الشخصية

ويعود الكاتب في « برقوق نيسان » إلى البطل المقاوم ، وإلى البطولة التي تنبت فجأة ، وتلقائياً في لحظة محددة ، عند أشد الناس ضعفاً وهنا ، يقف وعي الكاتب نفسه في الهوامش الموازية لسياق الحدث ، فلا يخل به باقحاماته الفكرية المباشرة

فعلى صغرها ، تزخر الرواية بنماذج البطولة ، فثمة احتلال يجثم فوق الأرض ، وثمة شعب يواجه الاحتلال وفي هكذا ظروف تتفجر البطولة الكامنة في اعماق الشعب ، ببساطة ودونما ادعاءات ايديولوجية

وإذا كان « قاسم » هو النموذج وشهيد المرحلة الجديدة ، فان « سعاد » و « طلال » هما من نماذج اخرى ما زالت على الأرض تواصل الطريق فقد أزف زمن البطل الحاضر ابداً

وفي هذا الزمن ، تنبعث البطولة في أعماق الرجل الهرم « ابو القاسم » ، لأن اللحظة تستنطق البطولة الكامنة فيه وتفجرها بطاقة من دم الشباب وفي هذه الظروف أيضا ، يتوافر المناخ الذي يلغي شروط الاستنكاف ، فالبطولة الكامنة في أعماق « زياد حسين » ، الشيوعي القديم الذي غادر الحزب في زمن اشتدت عليه المصاعب ، تعود الآن لتجد في اللحظة تفجيراتها من جديد فتتفجر بطاقة من دم الماضي لتشارك الآخرين زمن المواجهة الحارة الذي يعيشونه

فلم يعد منذ الآن مجالاً للبطل الغائب ، لأن الزمن أصبح زمن البطل الحاضر أبداً

المغامرة وتعدد الأشكال

تشكل كل رواية أضافها غسان كنفاني ، اكتملت أو لم تكتمل ، في حد ذاتها ، مغامرة متفردة ومستجدة في شكلها ومضمونها المتجادلين

ورغم بعض التشابه التقني الذي يجمع بين رواية واخرى ، إلا أن ذلك لا يعني تكرار ذات الشكل ، فكل رواية تضيف عناصر جديدة تميزها عن سابقتها رغم التقائهما في نقاط كثيرة وسوف نلحظ ذلك بوضوح بين « رجال في الشمس » و « ما تبقى لكم » من جهة ، كما سنلحظه بين « ام سعد » و « عائد إلى حيفا » من جهة اخرى

إذن ، فليست هناك تقنية موحدة ، ولا شكل موحد يجمع بين أعمال غسان كنفاني الروائية فان ارتاح الكاتب إلى شكل فهو لا يكرره إلا ليطوره ، ولا يطوره إلا ليقفز إلى شكل آخر جديد قد يتجاوز سابقه أو يرتد عنه ، لكنه يظل يحتفظ بجدته وبقدرته على الاستجابة للمضمون الذي يطرحه الكاتب

وهكذا ، لم يتوقف غسان كنفاني عن المغامرة والتجريب للوصول إلى الأشكال التي تخدم مضامينه ، دون أن يصل إلى شكل يستقر عليه ولعل

عظمة ما قدمه ، في هذا المجال ، تكمن في تلك المغامرة التي كان يخوضها دائماً بلا رهبة ، فاعطت ذلك التعدد والتنوع

في « رجال في الشمس » ، يتكىء غسان كنفاني على معطيات الرواية السيكولوجية الغربية ويستفيد من انجازاتها ، ليرسم حالة انسانية ، سياسية واجتماعية واقتصادية ، في زمن فلسطيني محدد

تقوم الرواية على تعدد الأصوات ، صوت الراوي ، وأصوات أبطاله التي لا نسمعها إلا من الداخل

فلكل شخصية من شخصيات الرواية لحظتها الراهنة التي يعبر عنها صوت الكاتب ومن تلك اللحظة تمسك الشخصية الروائية بتفصيل يرتد بالذاكرة إلى الوراء لتوغل في الماضي ، أو لتستدعي من الذاكرة لحظة اخرى مشابهة وعملية الانتقال من الآني إلى الماضي تتم بتلقائية ، بلا اشارة أو فواصل ، لتوحي بالتداعي الذي يهدف إليه الكاتب ، حيث يرتقي مستوى التعبير الفني وشكله الى مستوى عملية التداعي النفسي في حد ذاتها

في الحوار الذي يدور بين « اسعد » والمهرب العراقي ، نجد نموذجاً لتلك الحالة

« ـ ستصل ! ستصل

« ـ كيف ؟

« ـ انني اقسم لك بشرفي أنك ستصل إلى الكويت !

« ـ أقسم لك بشرفي سألتقيك وراء الا تشفور ! ما عليك إلا أن تدور حول تلك المنطقة الملعونة وستجدني بانتظارك » (ص ٥٨)

فالصوت الأخير لم يكن صوت أحد الرجلين ، ولا هو جزء من الحوار بينهما ، وانما هو صوت انبثق فجأة في وعي « أسعد » استدعته اللحظة الآنية المشابهة لتجربة ماضية مر بها وسمع فيها ذلك الصوت من رجل آخر

بمثل تلك التلقائية ، يقفز الماضي الى الحاضر فجأة أو يرتد الحاضر إلى الماضي وفي مثل هذا الانتقال الفجائي ، ترتد الشخصية إلى تاريخها الشخصي وتوغل فيه ، ونوغل أكثر في التعرف عليها من خلال تدفق الذاكرة لديها وهكذا ترتسم أمامنا ثلاث شخصيات (أبو قيس ، أسعد ، مروان) تتقدم كل منها الينا منفردة في الفصول الثلاثة الاولى للرواية

يبدأ كل فصل من هذه الفصول الثلاثة من النقطة التي ينتهي اليها سابقه فحيث ينتهي فصل « ابو قيس » عند مغادرته مكتب الرجل السمين ، المهرّب ، يبدأ فصل « اسعد » في نفس المكان وكذلك ، يبدأ فصل « مروان » من حيث انتهى فصل « أسعد »

لكن هذه الفصول التي بنيت على الشخصية المنفردة ، تقود إلى الفصل الرابع « الصفقة » ، الذي يجمع بين هذه الشخصيات جميعاً وتطل فيه شخصية اخرى جديدة هي « ابو الخيزران » ،

« ـ لقد اجتمعت العصابة كلها الآن أليس كذلك ؟ » (ص ٨٩)

وفي فصل « الطريق » الذي يسلكه الرجال الأربعة ، تبدأ معاناة جديدة ، وتأخذ الشخصية الجديدة ، « أبو الخيزران » في التشكل أمامنا بملامحها الراهنة وابعادها ، بنفس الطريقة التي تشكلت فيها الشخصيات الاخرى

وبينما السيارة تمضي في فصل « الشمس والظل » فوق الأرض الملتهبة من حرارة الشمس ، كانت الأصوات الأربعة ماضية في همومها ، تتدفق بها بصمت وكما انتفت الفواصل بين الماضي والحاضر في الصوت الواحد ، فانها تنتفي بين هموم الصوت والصوت الآخر ، إلا من هدير محرك السيارة المترافق معها واقعيا ، لكنه ، في الشكل الفني الذي جاء فيه (تكراره بصياغات مختلفة بين صوت وآخر ـ ص ١٣٠ ـ ١٣١) وضع ليقوم بدور الفاصلة ، فساهم في اضعاف الايحاء بتوحد الاصوات كلها ، بهمومها ، في

هم كبير واحد وجماعي تختلط فيه الألوان وتمتزج

هذا الطريق ، يقود الرجال الى فصلهم الأخير « القبر » ، ذروة رحلتهم الواهمة اما ذروة العمل الفني فكانت تلك الصرخة ، « لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا لماذا » (ص ١٥٢)

وإن انتمت رواية « ما تبقى لكم » إلى ذات الاتجاه ، إلا أنها تظل تحتفظ بتميزها ، حيث تميل الى تقنية أكثر تركيباً وتعقيداً فهي الاخرى تستفيد من الانجازات المتقدمة للرواية السيكولوجية (رواية تيار الوعي) وتوظف تلك الانجازات وتستثمرها بطريقة خلاقة ، وبخاصة رواية وليم فوكنر « الصخب والعنف »

ولا ينفي غسان كنفاني تأثره برواية فوكنر[١٩] ، ليس في اسلوبها وتقنيتها فحسب ، وانما في بعض تفاصيلها (هموم الأخ لفقدان شرف الأخت ، الساعة)

ذلك لا ينقص من قيمة المغامرة التي خاضها الكاتب ، ولا يقلل من أهمية الرواية وقدرتها على التعبير بشكل متقدم عن قضية نعيشها

تقوم الرواية على ثلاثة أصوات (حامد ، مريم ، الصحراء) ، وتتم بدفقة واحدة على امتدادها ، فلا يفصل بينها التقسيم التقليدي إلى فصول ، فكأنها فصل واحد لاهث ، تتقاطع فيه الأصوات وتندغم ، ثم تعود لتتقاطع لتندغم من جديد

---

(١٩) في آخر لقاء اذاعي مع غسان كنفاني نشرته مجلة «الهدف» البيروتية، ١٥ أيلول ١٩٧٣، العدد ١٢٩، قال الكاتب: «بالنسبة لفوكنر أنا معجب جداً بروايته «الصخب والعنف» وكثير من النقاد يقولون إن روايتي «ما تبقى لكم» هي امتداد لهذا الأعجاب بـ «الصخب والعنف»، وأنا أعتقد ان هذا صحيح. أنا متأثر جداً بفوكنر ولكن «ما تبقى لكم» ليست تأثراً ميكانيكياً بفوكنر بل هي محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر لتطوير الأدب الغربي» راجع د. رضوى عاشور، مصدر سبق ذكره، ص ٨٢ ـ ٨٦.

ولا يجد من اندفاعة الدفقة وتشابك الأصوات واندغامها سوى فاصل شكلي تقني يعتمد على تغيير سمك الحرف (بين اسود وأبيض) ليعطي ايذاناً بالانتقال من صوت إلى آخر

وفي التوضيح الذي يستبق الرواية ، نلمس اشكالية الكاتب في هذا النوع من الكتابة ، والتي وجد لها حلاً يستفيد من التجارب السابقة دون أن يكون مقتنعاً به ذاتياً ولكنه لم يجد بديلاً له يقول غسان كنفاني في توضيحه « إن تغيير حجم الحرف ذلك يعرقل جزءاً هاماً من عملية الانتقال التي كان لا بد أن تحدث دون وعي ودون إشارة ، وستبدو كأنها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة ، ولكن تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شيء لا مفر منه » (ص ١٥٩)

لا تتم التقاطعات هنا بين لحظة الوعي الآنية والماضي في ذات الشخصية فحسب ، بل يقطع اندفاعة صوت الشخصية تدخل صوت آخر لشخصية اخرى عنذ نقطة محددة

تداعيات الأصوات تلك ، هي التي تشكل مبنى الرواية ، وتقاطعها وتداخلها يعطي دفقتها الواحدة ، في اختلاطها المكاني والزماني

هكذا يتقاطع صوت « الصحراء » مع صوت « مريم »

« **قال انه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته ان يكرهني** ليس باستطاعتك ان تكرهني يا زكريا ، ليس باستطاعتك ان تفعل ذلك » (ص ١٧٢)

فالصوت الأول ، بالحرف الأسود ، هو صوت « الصحراء » تتحدث عن « حامد » الذي تحتويه بفضاء مكانها والصوت الثاني ، بالأبيض ، هو صوت « مريم » تتحدث إلى « زكريا » دون ان يقف معها في ذات المكان ، والصوتان المتقاطعان (مريم والصحراء) يفصل بينهما المكان ، لكن تداعيات اللغة « **ليس باستطاعته ان يكرهني**. ليس باستطاعتك ان

تكرهني » تمهد لانعطافة السياق ، وتصبح مدخلاً للصوت الآخر ونقطة تتقاطع عندها الأصوات

مثل ذلك ، نجده في تقاطع صوت « مريم » مع صوت حامد البعيد وكلمة « تبقّى » هي التي تمنح مثل هذا التداعي ، وتكون نقطة التقاطع بين الصوتين

« وتركني وانزلق فوق السلم ثم صفق الباب ما تبقى ما تبقى لكم جميعاً فما الذي تبقى لنا وبيننا أيها الشبح الصامت الغاضب » (ص ٢١٨)

فالصوت الأول ، بالأسود ، هو صوت « مريم » تحكي عن « حامد » البعيد والصوت الثاني ، بالابيض ، هو صوت « حامد » في « منولوغ » داخلي يخاطب الجندي الاسرائيلي الجالس أمامه

وهكذا ايضاً يتقاطع صوت « الصحراء » مع صوت « حامد » القريب ، ونقطة التقاطع هي صوت خطوات الأقدام

« أصوات خطوات ثقيلة تنسحب فوق الرمل الناعم وراء الهضبة تماماً لقد أخذت حواسي جميعاً تعمل دفعة واحدة ومضيت اقيس أصوات الخطوات البعيدة » (ص ٢٠٤)

هذا التقاطع ، يجد ذروته في النهاية ، لحظة المواجهة التي تتم في آن واحد ، رغم البعد المكاني ؛ حيث يزداد التشابك والتوتر وفوضى الأصوات ، فتسحب المواجهة توترها على الشكل ، ويعبر الشكل المتوتر باخلاص عن توتر لحظة المواجهة وفوضاها

وفي رواية « ام سعد » يتوسل غسان كنفاني شكلاً فنياً متقشفاً ، أكثر بساطة ، وأقل عناية بالمغامرة والتجريب ، ليصل بيسر إلى أعرض قطاع يستطيع الوصول إليه ففي لوحاتها التسع المنفصلة ، لاحدث محورياً ينمو ، وانما أحداث تتراكم وتتمحور حول الشخصية الروائية المحورية « ام

سعد » لتغذيها وتنميها ، فهي رواية الشخصية بالدرجة الاولى ، وبناؤ ها يقترب أكثر من الشكل التسجيلي

وإن حقق هذا التبسيط غاياته التعليمية والتحريضية ، فقد كان ذلك على حساب الانجاز الفني الذي حقّقه الكاتب في روايتيه الاولى والثانية ، رغم انهما حققتا بدورهما الغايات التعليمية والتحريضية بدرجة ارتفاع مستواهما الفني وليس بدرجة ارتفاع النبرة التعليمية والتحريضية فيهما

فالكاتب ، في الرواية ، لا يمثل شخصية محايدة ، وان بدا كذلك في الوهلة الاولى ، ولكنه جزء منها ، يعلم المرأة ويتعلم منها ، ويُسقط على لسانها رؤ ياه السياسية الايديولوجية

ـ « ذلك الناطور يتعقبني من قرنة إلى قرنة ، يريدون ضربنا ببعضنا ، نحن المشحّرين كي يربحوا ليرتين » (ص ٣١٩)

ـ « حجاب ؟ انني اعلقه منذ كان عمري عشر سنين ، ظللنا فقراء ، وظللنا نهترىء بالشغل ، وتشردنا ، وعشنا هنا عشرين سنة حجاب ؟ هناك اناس ينتفعون بالضحك على لحى الناس » (ص ٣٣٦)

ولا شك أن غسان كنفاني ، بهذا الشكل المغرق في تقشفه ، كان يخوض مغامرة اخرى ، فلم يقتحمها إلا بعد أن خلف وراءه تركة كبيرة وهو يقول في هذا الصدد « طرحت جانباً ما كنت اعتقد انه انجاز فني ثمين حققته في « ما تبقى لكم » وحاولت أن اجعل من « ام سعد » كتاباً تقرؤه الجماهير ، ويكون صلة بين ما نتعلمه منها ، وما يجب أن نعلمه لها »[٢٠]

وينطبق هذا القول ، وان بدرجة أقل ، على رواية « عائد إلى حيفا » ؛ فهي تنتمي إلى نتاج المرحلة ذاتها التي شهدت صعوداً سياسياً ، فاستجابت لمتطلبات السياسة من تعليم وتحريض انها رواية الحوار

---

(٢٠) ماجد السامرائي، مصدر سبق ذكره ، ص ٧٣

السياسي بالدرجة الاولى ، وشخصياتها لا تنبض بقدر ما تمثل موقفاً سياسياً يُعبّر عنه مباشرة من خلال الحوار

فالشخصيتان الأساسيتان في الرواية « سعيد س » (وابنه « خلدون » الذي أصبح « دوف » ، هما قطبا الصراع ، وكل منهما يمثل حالة فكرية وسياسية ، يطمح الكاتب من خلالهما وعبر حوارهما للوصول إلى إجابات حول تساؤلات مطروحة ما هي الابوة ؟ ما هو الوطن ؟ ما هي القضية ؟

ولا يمثل « دوف » كياناً انسانياً ، بقدر ما يتمثل كحالة ايديولوجية زائفة ، وكـ « وعي » تشكل في هكذا مجتمع يقول « سعيد س » لزوجته « ـ أي لحم ودم تتحدثين عنهما ؟ وأنت تقولين انه خيار عادل ! لقد علموه عشرين سنة كيف يكون ، يوماً يوماً ، وساعة ساعة ، مع الأكل والشرب والفراش » (ص ٣٨٤)

مثل تلك الشخصيات ، تلك الحالات الفكرية الصارمة ، تجد عالمها في بنيان روائي صارم في عقلانية ، وشديد الترتيب ، فالأحداث تتسلسل بانتظام ، فان تفجر اللاوعي بلحظات الماضي ، تقفز عقلانية الرواية لتقمع تلقائيته بأن تشير بوضوح إلى حالة الانتقال تلك أما الحوار الذهني فيبقى هو عصب الرواية الذي يريد الكاتب أن يصل من خلاله إلى ما يريد وما يريد أن يوصلنا اليه ، يضعه أمامنا بكل وضوح ومباشرة ، حيث يتوصل « سعيد س » إلى تقرير تلك الحقيقة التي يطمح الكاتب إلى ايصالها « والآن أنا أكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد » (ص ٤١٠)

وهكذا يخوض غسان كنفاني مغامرة اخرى متقشفة ، تتقارب من الرواية السابقة لكنها لا تراوح إلى جانبها بيد أنها تظل في النهاية عملاً يرتد ـ على المستوى الفني ـ عن انجازاته في روايتيه الاولى والثانية

وتشكل « العاشق » بداية لم تكتمل لطموح غسان كنفاني الملحمي ففيها يعود الكاتب إلى مواصلة المغامرة الصعبة ، ويقتحم تجربة روائية أكثر تركيباً ، وأقل عناية بالاطروحة السياسية أو الايديولوجية المباشرة

هنا ، نجد تطويراً اسلوبياً جديداً يستفيد من الأشكال السابقة التي اعتمدها الكاتب في روايتيه الاولى والثانية ويتجاوزها

ورغم محورية الشخصية في هذه الرواية ، إلا أن أصواتها متعددة وتتناوب الشخصيات عملية القص مع الراوية نفسه ومع بعضها البعض ، وتتداخل وهنا يتخلى غسان كنفاني عن الفاصل الشكلي التقني ، بتغيير سمك الحرف الذي اعتمده في رواية « ما تبقى لكم » لتمييز الانتقال من صوت إلى آخر ، لكي يدع عملية الانتقال تجري بسلاسة وتلقائية أكثر ، مع انها سوف تبدو للقارىء أكثر صعوبة وتحتاج منه إلى يقظة أكثر

منذ الصفحة الثانية للرواية (ص ٤٢٢) ، نلمس هذا التعدد والتداخل في الأصوات ، فمن صوت الراوية (الكاتب) ندخل إلى صوت « الشيخ سلمان » الذي يتسلم عملية القص بضمير الأنا ، ومنه ننتقل إلى صوت « قاسم » الذي يحكي بضمير الأنا أيضاً عن ذات اللحظة التي يتحدث عنها « الشيخ سلمان » ثم نرجع مرة أخرى إلى صوت الأخير ليتابع حكايته وهكذا أما الفاصل بين الصوت والآخر فلا يتعدى النقطة أو ـ في الغالب ـ الانتقال إلى فقرة جديدة

ولا تلتقي شخصيات الرواية في زمان ومكان محددين ، فمعظمها تطل كشخصية راوية ثم لا تعود لتطل من جديد ، ذلك لأن قدر الشخصية المحورية كان الهروب من مكان إلى آخر ، فحيث يتنقل « العاشق » في زمانه ومكانه ، تبرز شخصيات جديدة لتشكل صوتاً جديداً في الرواية ، وكعلاقة مع الشخصية المحورية التي تثير حولها دائماً زوبعة من الدهشة والتساؤ ل

وفي القسم السادس من الرواية ، تبرز تعددية الأصوات بأكثر ما تكون حيث تساهم في صياغتهِ مجموعة من الأصوات بعضها نتعرف إليه

للمرة الاولى ، فهناك صوت « العاشق » الذي أصبح اسمه « حسنين » ، وصوت « الحاج عباس » ، ثم صوت « الرئيس » ، وصوت « زينب » ومجموعة هذه الأصوات المتناوبة والمتداخلة هي التي تفصح عن علاقات الشخصيات الروائية بعضها ببعض ، وعلى الأخص عن علاقتها بالعاشق وعلاقته بها ومن خلالها يتنامى البناء الروائي

يكاد هذا الشكل يقترب أكثر ما يكون من عملية « المونتاج » السينمائي ، ويتجلى في القسم الرابع من الرواية

تلعب عملية « المونتاج » في هذا القسم دوراً بالغاً لرسم مشهد محاولة القاء القبض على « العاشق » ولا يرتسم المشهد بصورة وصفية خارجية بصوت الكاتب ، وانما من خلال التدفق الداخلي للشخصيتين داخل الموقف (« العاشق » و « الضابط الانكليزي ») وهنا يلعب التقطيع والوصل المتوتر بين صوت وصوت / لقطة ولقطة الدور البارز في تشكيل المشهد الدرامي في أقصى حالات توتره

يتم القطع والوصل هنا بين صوتين متوازيين ، يتناوبان تقديم لقطات متوازية ومتنامية ، حيث تضيف كل لقطة عناصر تفصيلية الى اللقطة السابقة التي صدرت عن الصوت الآخر وهكذا نشهد تطوراً متوازياً للحدث ينمو من طرفين ويتصاعد وبهروب « العاشق » نكون قد وصلنا الى تشكيل المشهد الذي قادتنا اليه مجموعة تلك اللقطات المتقاطعة والمتواصلة

وتشكل « الأعمى والأطرش » محاولة كتابية جديدة لم يطرقها الكاتب من قبل ، فهي رواية ذهنية تجهد في شقها الأول لاعطاء معادل ذهني لواقع نعيشه ، وفي شقها الثاني تتضح معالم الواقع ، لكن ذهنية الكاتب تُسقط عليه

ويستجيب الشكل لتلك الازدواجية ، فتتحرك الشخصية / الفكرة في عالم من الافكار وتعبر عنها بشكل يتناقض مع بساطتها ويتجاوز امكانياتها الذهنية الفعلية ، مما يخل بها كشخصية انسانية بسيطة ويهدر إمكانيات نموها

على هذا المستوى ، إذ تضيع ملامحها الانسانية تحت وطأة ذلك العبء الكبير من الحمولة الفكرية التي ارهقها بها الكاتب فهل تستطيع شخصية الأعمى ، العامل في الفرن أن تحتمل مثل كل هذه الأفكار دون أن تفقد نفسها كشخصية انسانية بسيطة ! « الحقائق الصغيرة لم تكن في البدء إلا الاحلام الكبيرة » « المعجزة ليست اكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس » (ص ٤٧٣) ومثلها شخصية الأطرش ، العامل في وكالة الغوث « الحقائق الكبيرة ، كما يبدو ، لا يحتاج مجيئها الى مناسبات » (٤٧٩) « ليس اجن منك الا انا ، نبحث في كوم الطين عن كنز مسروق ، ورأس عبد العاطي علينا » (ص ٤٨٩)

تعتمد الرواية ، في بداياتها ، على توازي الصوتين ثم التقائهما ، ففي القسم الأول من الرواية ، يبرز صوت « الأعمى » وحيداً ، وفي القسم الثاني يبرز صوت « الأطرش » وحيداً لكن الصوتين المتوازيين يشهدان انحناءات تقربهما من بعضهما ، فهمومهما مشتركة ، وطريق بحثهما عن الخلاص مشتركة ، ونقطة التقائهما عند ضريح الولي هي التي تشهد اندماجهما ففي القسم الثالث من الرواية ، يتوحد الصوتان في صوت واحد تلتحم فيه هموم ومعاناة الأعمى والأطرش معاً « أنني أمد اليك يدي ، أيها الشيخ التقي الميت ، من قاع هذا الصمت (وقاع تلك القمة) التي لا يسبر غورها ( ) مد لي يدك يا عبد العاطي ، يا عاطي ، وانتشلني من هذا الصمت (والظلام) ( ) أصيح بين الجدران التي لا ترى في عالمي المعتم (الأصم) ( ) أطلب الفكاك من أسر الصمت (والظلام) ، اسألك يا ملك الصمت (والظلام) » (ص ٤٨٥)

ويبدأ الشق الآخر من الرواية مع مطلع القسم الثالث عشر فيها وهنا تتحول الرواية من الذهنية إلى الواقعية ، ويميل شكلها واسلوبها إلى البساطة والوضوح ، رغم انه يخلق تناقضاً وازدواجية في بنية العمل الفني

ولا يدع الكاتب واقعية الرواية تأخذ مسارها ، بل يجهضها

بالاسقاطات الذهنية ، السياسية والايديولوجية ، ليجعل من الشخصية الجديدة التي برزت في هذا الواقع (والد حمدان ، الفدائي المسيّس) نقيضاً فكرياً للأوهام الايديولوجية التي يمثلها الولي « قال ان الأولياء مثل الافاعي التي في قصة الزير ، اذا قطعت لها رأساً طلعت مكانه سبعة رؤوس ( ) المهم اذا هدمت قبر الولي فعليك ان تقلعه من شروشه ، وان لا تسمح لولي آخر بأن يأتي من وراء ظهرك » (ص ٥٦٩ ، ٥٧٠)
وهذه الشخصية ، في الوقت نفسه ، نقيض لشخصية اخرى تمثل حالة فكرية تكرس الوهم ، فشخصية « مصطفى » هي ذلك النمط من الوهم الايديولوجي ولكن بملابس مرقطة

وإن اعتمدت « برقوق نيسان » على الحدث المحدد زمانياً ومكانياً في رقعة صغيرة ، فان شكلها الجديد الذي يلجأ اليه غسان كنفاني ، للمرة الاولى ، يكمن في تعميق الحدث الآني بالتشعبات من خلال الهوامش الموازية له

فتداركاً للاخلال بكثافة اللحظة التي يرصدها الكاتب والاخلال باللغة الشاعرية التي تميزها ، فانه يلجأ إلى تسجيل التاريخ الشخصي لابطاله بعيداً عن السياق ، في الهوامش التي تقوم بهذه المهمة ، وبلغة تتميز غالباً بالتقريرية

هكذا نتعرف على شخصيات الرواية بعمق تاريخها الشخصي ، « ابو القاسم » و « قاسم » و « طلال » و « سعاد » و « زياد » والجندي الاسرائيلي « ابراهام » ولا يشكل تاريخ الشخصية مجرد تاريخ فردي يعمق معرفتنا بالشخصية فحسب ، بل بالتاريخ العام ، الفلسطيني خاصة ، في مراحل معينة وهنا لا يسقط الكاتب وعيه على ابطاله في داخل السياق ، وانما يقدمه كوعي مستقل ، اذا افترضنا أن للهوامش استقلاليتها النسبية ، من حيث كونها تتحدث بوعي الكاتب نفسه وهو يحكي عن أبطاله من مسافة تبتعد عن لحظة الحدث وزمانه وسياقه وان انقذ هذا الشكل الحدث

الأساسي من الوقوع في المباشرة والاسقاط السياسي ، فان الهوامش لم تنقذ الرواية (ككل) من ذلك. إذ شكلت تحايلاً فنياً يخدم السياسة ، مثل: « .
وساقتها هذه الدراسة إلى القاء نظرة دراسية على الحزب الشيوعي ، وعلى بنية حركة القوميين العرب التي شعرت آنذاك أنها آخذة بالتمزق تحت وطأة صراع سياسي حاد في صفوفها لم يكن من الممكن الحفاظ مع حدته على الوحدة التنظيمية للحركة لو لم تكن مشدودة إلى قانون صارم للعلاقات الداخلية، ولم يكن من الممكن معرفة ماذا كان سيحدث لسعاد ولحماسها السياسي لو لم يصعد حزب البعث في تلك الآونة إلى مرتبة السلطة ، وقد كان لسعاد آراء غامضة ، ولكنها بالغة التأثير ، بالتغير الذي يطرأ على الأحزاب السياسية عموماً ، وذات البرامج الفضفاضة والغامضة خصوصاً ، حين تهيمن على دفة السلطة » (هامش ص ٥٨٦)

لكن لغة الهوامش تبتعد عن التقريرية السردية والسياسية ، إذ تقوم بمهمات فنية أكثر عفوية ، كالاستدراك « في الواقع انه يشعر الآن انه أكبر سناً مما هو حقاً » (هامش ص ٥٨٥) أو اضافة تفصيل صغير لسياق الحدث الأساسي « دخلت البيت ، وانتزعت الزهرة الحمراء من شعرها وهي تقول له البرقوق ورد الفقراء يا أبا القاسم » (هامش ص ٥٨٩)

هذه الهوامش ، التأريخية والاستدراكية والتفصيلية ، هي التي تمنح العمل بعده الروائي ، ودونها يظل هذا العمل قصة قصيرة ، جميلة وشاعرية

الرمز في المبنى والتفاصيل

في بحثه عن المبنى الرمزي في أعمال غسان كنفاني الروائية ، توقف الدكتور احسان عباس عند رواية « رجال في الشمس » في محاولة لقراءة جديدة تتلمس البعد الرمزي فيها ، فانتهى من قراءته إلى التأكيد على أن « سطوع الواقع في قصة غسان هذه ، وجبروت ذلك الواقع كما كان مستمراً

في حياة الفلسطينيين جميعاً ، كان يضائل من قيمة الرمز ، وان كانت القراءة الرمزية نفسها تمنح ذلك الواقع عمقاً آخر ، وتجعل ما فيه من بشاعة قضية مفلسفة معللة »[٢١]

إن هذه الرواية ، تظل تحمل في داخلها ذلك التزاوج الفذ بين الواقع والرمز معاً دون ان يؤثر تغييب احدهما على الرواية عند قراءتها من جانب واحد فهي ترصد واقعاً معاشاً باحداثه وشخصياته وزمانه واشيائه ، وتظل ، في الوقت نفسه ، قابلة لمنح دلالات رمزية لتلك الأحداث والشخصيات

في ذلك تتجلى عبقرية الرواية ، من امكانية قراءتـها من زاوية واحدة ، زاوية الواقعية أو زاوية الرمز ، أو من الزاويتين في اندماجهما وتشابكهما معاً رغم أن غسان كان يطمح إلى ايصال الجانب الرمزي في الرواية ، فيؤكد انها إذا « كانت قد عجزت عن نقل هذه الناحية (أي البعد الرمزي) فاني أعد نفسي مخفقاً »[٢٢]

مثل هذا الاقرار من قبل الكاتب نفسه ، يبيح للدارس والناقد البحث عن المعنى الرمزي للرواية ودلالات الأحداث والشخصيات والأشياء فيها ، والذي يصل أحياناً إلى حدود الاسقاط الذاتي والمغالاة في القراءة الرمزية للرواية

وفي سياق هذا البحث الذي يغالي في النزعة الرمزية ، يكون الهاجس الوحيد هو ايجاد معادل واقعي للرمز ، أو البحث عن معادل رمزي للأحداث والشخصيات الواقعية في الرواية فتصبح كل الشخصيات والتفاصيل رموزاً لا تكتفي بنقل الواقع أو تقديم ايحاءات رمزية عنه ، وانما

---

(٢١) د. احسان عباس« المبنى الرمزي في قصص غسان» (مقدمة الجزء الأول من الآثار الكاملة لغسان كنفاني) مصدر سبق ذكره ص ٢٢

(٢٢) المصدر نفسه ص ١٦

تغرق في ايجاد المعادل الذي يتطابق هندسياً معه

ويحاول فضل النقيب أن ينفي رمزية الرواية بتأكيده أن سرها لم يكن في أن فيها رمزية « تلخص القضية كلها ، وأن سائق السيارة الذي كان مهتماً بالمغامرة الجنسية ، وهو عاجز جنسياً ، يرمز للجيوش العربية التي كانت متهمة بشهوة الحرب وافتراس اسرائيل وهي عاجزة حربياً هذه رمزية مبتذلة لا تعجب أحداً الحقائق التي يعرفها كل الناس لا تثير اهتمامهم عندما تطل عليهم من جديد بقناع الرمزية »[٢٣]

لكن مثل هذا النفي الذي أعطى ، في البداية ، معادلاً رمزياً لتلك الشخصية ، « أبو الخيزران » ، لكي ينزعه عنها في النهاية ، كان مرتبكاً ومربكاً ، إذ أوقع ناقداً مثل الدكتور احسان عباس في فهم يغالط القصد ، حيث تمسك بفهم أن فضل النقيب « يرى في « أبو الخيزران » رمزاً للجيوش العربية »[٢٤] دون أن يستوعب أن النقيب خلق المعادل الرمزي لا لشيء سوى لكي ينفيه

ولا يختلف الدكتور احسان عباس في مسألة رؤ ية « ابو الخيزران » كرمز ، لكنه يختلف في معناه ، إذ يراه « رمزاً للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية »[٢٥]

وتجمع الدكتورة رضوى عاشور بين كلتا الرؤ يتين ، التي صاغها ونفاها فضل النقيب ، والتي اعتقدها احسان عباس ، لتقرر بأن أبا الخيزران هو « رمز لقيادة الشعب الفلسطيني التي قصّرت أثناء النكبة وبعدها مباشرة في الاضطلاع بدورها وقد تكون الاشارة هنا أيضاً للقيادات العربية ، الملوك والرؤساء العرب ابان فترة ١٩٤٨ »[٢٦] لكنها تعود

---

(٢٣) فضل النقيب، «عالم غسان كنفاني» «شؤون فلسطينية» العدد ١٣ ، أيلول ١٩٧٢

(٢٤) د. احسان عباس، مصدر سبق ذكره، هامش ص ١٧

(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٧

(٢٦) د. رضوى عاشور، مصدر سبق ذكره، ص ٦٩ ـ ٧٠

لتؤكد بأن ثراء تلك الشخصية يستعصي على اختزالها إلى مجرد اشارة سياسية محددة في معناها فيتأكد حضور تلك الشخصية بواقعيتها التي هي أغنى من كل رمز يمكن اسقاطه عليها أو اقحامه من خلالها

وتتسع دائرة الاجتهاد لتتسع معها دائرة رؤية الرمز في تفاصيل الرواية الصهريج ، الشمس ، الصحراء ، الجرذان ، الموت وكلها أشياء قابلة في حد ذاتها لتشكيل عناصر رمزية تنسجم في مبنى رمزي عام اذا ما نظر الى الرواية من هذه الزاوية

وفي محاولته آنفة الذكر ، يعتقد الدكتور احسان عباس بأن محاولات غسان كنفاني في المبنى الرمزي لم تتكرر في أعماله اللاحقة باستثناء رواية « ما تبقى لكم »[٢٧]

ولعل البناء الفني لهذه الرواية ، باختلاطه وتشابكه ، يعطي للباحث عن الدلالات الرمزية مجالاً أوسع في عملية البحث ، ويساهم بدفعه إلى ذلك حالة التغريب التي لجأ اليها الكاتب حين جعل من الصحراء والساعة شخصيات مؤنسنة ناطقة أو فاعلة ، بحيث تتعدى دلالتها مجرد الاشارة إلى الزمان والمكان الروائيين

فالصحراء ليست مجرد مكان للحدث الروائي فحسب ، ولكنها بنبضها واحاسيسها وتعاطفها ونطقها ، تكتسب بعداً رمزياً يتخطى مجرد الدلالة المكانية لأية صحراء اخرى ورؤيتها كذلك ، لا تفترض البحث عن معادل موضوعي احادي المعني يوضع مقابلاً لها ، لأن ذلك سوف يقضي على الكثير من الايحاءات الرمزية الثرية التي تنطق بها هذه الصحراء وتمثلها ، والتي لا يمكن اختزالها في كلمة أو كلمات تختصر امتدادها وثراءها

ولا تمثل الساعة شخصية ناطقة في الرواية ، لكنها تظل فاعلة وثرية في

---

(٢٧) د. احسان عباس، مصدر سبق ذكره، ص ٢٣

دلالالتها الرمزية ، تستعصي على الاختزال أو الاكتفاء بمعادل واحد لها كالزمن ، أو المستقبل ، أو الموت ، أو الانبعاث ، أو الجدب الخ ، لأنها تحمل كل هذه الدلالات وما هو أكثر منها لكن سحر فعلها يكمن في كونها تظل قادرة على أن تمنح من دلالاتها الكثير لأعماق الشخصيات الانسانية في الرواية

وتغيب الام كشخصية حاضرة وانسانية لتمثل رمزاً أكثر وضوحاً ومحدودية انها وهم الخلاص ، الذي يتكرر بايقاع رتيب خلال رحلة البحث عن الخلاص « لو كانت امي هنا لو كانت امي هنا » (ص ١٦٩) « لو كانت أمي هنا لكان لجأ اليها ، للجأت اليها أنا » (ص ١٧١)

وتتواجد التفاصيل الرمزية في كل الأعمال الروائية اللاحقة للكاتب ، حتى في أشدها واقعية ففي « ام سعد » تحمل الدالية دلالة رمزية ايحائية عن الواقع الذي ترسم افقه الرواية انها البراعم الخضراء التي انبثقت من العرق اليابس حين ضربت جذوره في عمق الأرض فاستمد نماءه منها

فالدالية هي رمز النماء والامتداد الأخضر الذي يتماهى مع نماء الواقع الفلسطيني الجديد والطاقة الفلسطينية التي انبثقت من جفاف التاريخ فانطلقت قوة متفتحة قادرة على العطاء وضاربة جذورها في رحم الارض لتستمد منها قوتها

انها الخيط الرمزي - الايحائي الذي يشد الأطراف الواقعية للرواية ، والذي بدونه يفقد العمل عنصراً من أهم عناصره

ونمو الدالية يتم بصورة لا مرئية ، لا نحسها ولا نشعر بها ونحن نتابع تنامي الواقع على امتداد الرواية انها تنمو في ظل قانون التراكم الكمي ، الذي تبدو كل اضافة فيه خفية ، حتى نشهد التحول الكيفي في تفجر البراعم في الكلمات الاخيرة للرواية وهكذا ، تقدم الدالية دلالتها

الرمزية بمحاذاة نموها مع نمو الواقع بتراكماته التي ادت إلى بروز تلك الكيفية التحولية الجديدة في الفعل الثوري الفلسطيني وأما امتداد الدالية الذي لم تشهد عليه الرواية ، فانه بغيابه يترك الاحتمالات مفتوحة أمام التاريخ ولكن التفاؤ ل الذي يفيض في الرواية يدع مكاناً للحلم ، فالدالية ستمتد ، ومن مثالها سينمو الفعل على صعيد الواقع ويمتد

ونستطيع أن نلمس تفصيلاً رمزياً في رواية « عائد إلى حيفا » وإن بدا أقل دلالة لاغترابه عن مسار الحدث الروائي الأساسي ، وسقوطه في الفصل المفتعل المماثل للحدث دون أن يتداخل فيه ، حيث تتفرع الرواية ، دون مبرر فني ، نحو حكاية « فارس اللبدة » الذي عاد الى بيته في فلسطين المحتلة ليحصل على « صورة » اخيه الشهيد التي تركها على جدار بيته حين غادره منذ عشرين عاماً وما يهمنا هو رمزية « الصورة » ودلالاتها ما تعنيه لفاوس اللبدة ، وما تعنيه للعربي الذي سكن بيت اللبدة وظل مقيماً على الأرض الفلسطينية بعد احتلالها وهنا يزدوج الرمز في الدلالة ، فالصورة بالنسبة للأول هي مجرد شيء من اشيائه القديمة التي يعتز بها لأنها ترسم وجه أخيه الغائب المناضل والشهيد لكنها بالنسبة للآخر تحمل دلالات اعمق من مجرد كونها صورة لانسان يعتز بانتمائه إليه من خلال صلة الدم انها الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وبين النازح والمقيم .
« وحين شهدت الصورة ، وجدت فيها سلوى وجدت فيها رفيقاً يخاطبني ويتحادث إلي ويذكرني بامور اعتز بها واعتبرها اروع ما في حياتنا قررت عندها استئجار البيت ففي ذلك الوقت ، تماما كما هو الامر الآن ، يبدو لي ان يكون الانسان مع رفيق له حمل السلاح ومات في سبيل الوطن شيئاً ثميناً لا يمكن الاستغناء عنه » (ص ٣٩١ ـ ٣٩٢) «
الصورة لا تحل مشكلتكم ، ولكنها بالنسبة لنا جسركم الينا وجسرنا اليكم »
(ص ٣٩٣)

ويتراجع المبنى الرمزي في رواية « العاشق » لحساب تصاعد الواقعية في طموحها الملحمي ، دون أن ينفي ذلك امكانية الالتفات إلى تفصيل

رمزي شديد الايحاء يكاد في حضوره أن يندغم مع حضور الشخصية المحورية في الرواية

فالحصان هو مرادف رمزي لشخصية البطل ، « العاشق » ، الواقعية ، يغني الشخصية الواقعية برمزيته ، فمثلما يتنقل العاشق من اسم إلى آخر ، فانه يتنقل من حصان إلى آخر يطلق عليه اسماً جديداً (سمرا ، ريح ، الهيجا) ويظل هو يشبه الحصان « وبدا لي لوهلة ، وهو محني فوق الوهج أمام صفحة السماء الشهباء ، يشبه الحصان الفتي » (ص ٤٢٣)

تتغير الأسماء ، وتتغير الجياد ، لكن الحصان يظل حاضراً يرافق الشخصية في مصيرها المحكوم بالجموح والانطلاق ، فيصبغ هذا الرمز في دلالته ، على الشخصية ، دلالات جديدة تعمقها وتثريها

يرتبط « العاشق » بالفرس « سمرا » بعلاقة حميمة تقترب من درجة التوحد ، فهو . . « يحادث سمرا وينام إلى جوارها فوق هسيس التبن » (ص ٤٢٩ ، ٤٣٠) فتصبح الفرس كياناً متعاطفاً مع الصديق ، تحزن وتنوح لمصائبه وفي هروبه وتقمصه لاسم آخر ، يتوسل الجياد مرة اخرى فتكون جديرة بحفظ السر . . « وسميت نفسي « قاسم » وكانت « ريح » أول من عرف ، ومضينا طوال الليل نسير ونقف ونغفو قليلاً ونتحادث ونغني بصوت خفيض ، ونبحث عما يتعين علينا أن نفعل » (ص ٤٤٩)

ويبرز التلاقي بين الواقع والرمز في توحد العاشق والحصان في قدرهما المشترك ومصيرهما الواحد « ان اقدار الخيل مثل اقدار الرجال ، افي ذلك ايما شك ؟ ومثل اقدار الرجال تتلاقى اقدار الخيل ، ولولا ذلك لما لاقيت الهيجا ، ولما كان بوسعي ان اكمل فراري من الطيرة » (ص ٤٦٠)

أما رواية « الأعمى والأطرش » فانها جاءت لتحمل الرمز والواقع معاً ، ولكن بانفصال تام إذ تبدأ من الرمز وتستمر فيه لتعود في شقها الثاني

إلى الواقع مستجيبة لمتطلباته المباشرة

فالأعمى والأطرش ، الباحثان عن الخلاص في أحد رموز الوهم ، يكتشفان أن هذا الرمز لا يجترح المعجزات لكن وعي الوهم لا يكون وحده قادراً على تحطيم الرمز وقرار تحطيمه لا يكفي وحده لتحقيق الفعل وإذ يغيب الفعل ، يظل العاجزان عاجزين « ماذا أستطيع أنا وعبد العاطي أن نفعل في وجه العالم ؟ هل بقي لدينا ، بعد ، متسع من الوقت لنفعل شيئاً ؟ » (ص ٥٢٩)

ولا يتحقق الفعل الحقيقي ، بداية طريق الخلاص ، من خلال هذين العاجزين ، ثم انه لا يتحقق على المستوى الرمزي فقد جاء خارجاً عنه ، ونبت من أرض الواقع ، في الشق الثاني من الرواية الذي انفصل تماماً عن الرمز الذي تميز في البداية وارتد إلى واقع حار تهيمن فيه الهموم السياسية

إن مسار الرواية الذي انتقل فجأة من البنيان الذهني الرمزي إلى البنيان الواقعي الذي يخدم وجهة النظر السياسية المباشرة ، يسمح بالارتداد مرة اخرى إلى الشق الأول لاعادة قراءته من جديد قراءة سياسية تتجاوز القراءة الاولى التي رأت في الولي رمزاً للايديولوجية الغيبية المضللة

وفي مثل هذه القراءة ، يمكن رؤ ية الولي كرمز سياسي يمثل القيادة القومية العربية التي تعلق فيها الفلسطيني طويلاً بأوهام الخلاص الوطني ، فاكتشف ، في النهاية ، ان مثل هذا الخلاص هو محض وهم ولم يتحقق تراجع هذا الوهم الا بظهور الانسان الفلسطيني الجديد

وينسحب التفصيل الرمزي في « برقوق نيسان » على امتداد مسار الحدث الواقعي ، ينبثق من داخله ليمنحه غنى متزايداً ويكتسب من ارتباطه بالواقع مزيداً من الدلالات

فزهر البرقوق يتجاوز قيمته الجمالية العادية ، أو مجرد كونه هدية

صغيرة يحملها العجوز « أبو القاسم » إلى رفيقة ابنه الشهيد فهذه الهدية ، رغم صغرها ، تظل رمزاً زاخراً بالدلالة ، فهي ورد الفقراء ، واللهب المتوهج في لحظة المواجهة ، انها دماء الأرض ودماء الشهداء ، ورمز الانتماء إلى الأرض « وقد شعر بالتعب وهو يستل الزهور الغضة ، وبدت له أشد تمسكاً بالأرض مما خيل إليه » (ص ٥٨٦ ، ٥٨٧)

انها الرمز السري رغم علانيته، الذي يؤدي مهمة الربط بين المناضلين بعضهم ببعض، وهي الاشارة الاولى لبدء العلاقة الحميمة التي تنشأ بينهم «فقد تذكر انه حين رأى سعاد لأول مرة في أريحا لفت نظره قرص أحمر من زهر البرقوق يتوقد وسط شعرها الفاحم السواد، وأن ذلك بعث فيه السعادة لأن طلال قال له ان سيدة تحمل وردة حمراء ستزوره في أريحا، وتحدثه عن قاسم» (ص ٥٨٧).

وفي دائرة الحصار، حيث يقع العجوز في الكمين الذي نصبه جنود الاحتلال، فإنه يظل متشبثاً بهذا الرمز، ويصبح زهر البرقوق مجالاً غامضاً للاتهام تحوم حوله الأسئلة. لكن زهر البرقوق يحتفظ في تلك اللحظة، بسرية معناه الرمزي، مثلما يجدر به أن يكون في لحظة كهذه، ومثلما يجدر بكل الناس والأشياء أن يحافظوا على السر «انها باقة زهر يا سيدي ، وهي لا تعني شيئاً خطيراً على الاطلاق » (ص ٥٩٧).

ولكن زهر البرقوق، في تلك اللحظة، يعني الكثير انه الرمز الكبير للعلاقة الحميمة، الخارجة من رحم الأرض، والتي يلتف حولها الجميع متوحدين. في زمن المواجهة.

* * *

يكتب غسان كنفاني:

«إن الدنيا عجيبة، وكذلك الأقدار. إن يدأ وحشية قد خلطت

الأشياء في السماء خلطاً رهيباً فجعلت نهايات الأمور بداياتها والبدايات نهايات. . »[٢٨]

وكان قدر غسان أن يشهد زمن الوهم، وأن يفضح الوهم. وكان قدره أن يكون شاهداً على زمن سقوط الوهم، وأن يرصد لحظات سقوطه بعد ان كان قد بشر بانبعاث «العروس»، البندقية الفلسطينية المقاتلة[٢٩]، فيصبح بعد ذلك شاهداً على زمن الأحلام لا زمن الأوهام.

لكن العمر لم يمهله لحظة اخرى ليعيش زمن تحقق الحلم الذي قدم حياته ثمناً من أجل تحقيقه، والذي ما زال الرجال الذين يترسمون خطى غسان يقدمون دمهم ضريبة من أجل أن يتحقق ذلك الحلم.

وفي ممارسته الابداعية، الروائية بشكل خاص، اختزل غسان زمنين: زمن الأوهام وزمن الحقائق، وكان الشاهد في أوج العطاء عندما تحول الى شهيد. انه العاشق الجديد وشهيد المرحلة الجديدة التي ترفض أن يختنق أبطالها بين جدران الخزان.

نهاية زمن الوهم، كانت بداية زمنه الروائي، ونتاجه الروائي كان بدايات شهدت نهايتها باستشهاد كاتبها قبل أن تكتمل. لكنها رغم الموت وعدم الاكتمال، تبقى شهادة عن سقوط زمن الوهم. وترهص بالأحلام القادمة.

---

(٢٨) في رسالة لغادة السمان، مجلة «الهدف» البيروتية، العدد ٤٤٥، ٧ تموز ١٩٧٩

(٢٩) اشارة إلى قصته القصيرة «العروس» التي كان يعتز بها بشكل خاص، من مجموعته القصصية «عالم ليس لنا» الآثار الكاملة، المجلد الثاني، مصدر سبق ذكره ص ٥٨٩ ـ ٦٠٦

الفصل الثاني

اميل حبيبي: الضحك من أعماق الجرح

مـــدخـــل

في العـام ١٩٦٨، حين نشـر غسان كنفـاني كتابـه «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال»، أشار في احدى هوامشه الى عمل أدبي بدأ كاتب مجهـول اسمه «أبـو سلام» ينشـره مسلسلاً في مجلة «الجديد» التي تصدر في حيفا.

كان العمل الادبي المشار اليه هو «سداسية الايام الستة»، وأما الكـاتب فهو أميـل حبيبي الذي لم يعـد مجهـولاً منـذ ذلـك الوقت.

وحول هذا العمل، كتب غسان كنفاني قائلاً: « مما لاشك فيـه أن وراء هذه السـداسية التي يمكن ببسـاطة اعتبـارها نمـوذجاً للقصة المقاومة موهبه ممتازة، وهي تشكل أبرز علامة في العمل النثري العربي داخل الأرض المحتلة حتى الآن»[١]

(١) غسان كنفاني- «الآثار الكاملة»- المجلد الرابع- الدراسات الادبية- بيروت مؤسسة غسان كنفاني الثقافية-ودار الطليعة- كانون الاول - ص ٢٦٧

في «السداسية»[٢]، وقفنا مع أميل حبيبي أمام نموذج فني يشكل قفزة نوعية لتحقيق الطموح الهادف الى تأسيس كتابة جديدة في الأدب العربي. وبعد سنوات، أطلت روايته الثانية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»[٣] لا لتشكل خطوة متقدمة عن عمله السابق فحسب، أو أضافة أخرى لخاصية التراكم الكمي في الرواية العربية، بل إضافة نوعية في الكتابة الروائية العربية، وتكريساً لنهج الكاتب الذي بدأه في عمله الأول ثم زاده ترسيخاً ونضجاً وتجدداً.

فمن التحسس الدقيق، والمعاناة الصادقة، يتقدم اميل حبيبي الى الرؤية الجديدة. وهو في مساره يؤسس أساليب وأشكالاً متجددة، فلا تنفصل الرؤية الجديدة عن تأسيس الأشكال الجديدة، بل يترابطان بإحكام جدلي لتحقيق نتاج جديد، فن جديد، لا يتوقف طموحه عند حدود انعكاس الواقع على صفحته، ولكنه يتخطى ذلك ليصبح أداة هدم وبناء أيديولوجية. هدم الايديولوجيا الرجعية وبناء

---

(٢) نشرت على حلقات في مجلة «الجديد» ـ حيفا منذ آذار ١٩٦٨ ثم اعيد نشرها كاملة في العدد ١٠ ـ ١١ من مجلة «الطريق» اللبنانية (تشرين ثاني ، كانون اول ١٩٦٨). وصدرت بعد ذلك في سلسلة روايات الهلال ـ القاهرة ـ حزيران ١٩٦٩، (في كتاب واحد مع رواية الكاتب الفرنسي فيركور «صمت البحر»). وانتشرت في طبعة مشوهة ـ مبتورة ومكتظة بالاخطاء ـ صدرت عن دار العودة ـ بيروت ١٩٧٠ ثم صدرت لها طبعة في الأرض المحتلة عن مطبعة الاتحاد ـ حيفا، ضمت قصتان قصيرتان ومسرحية للكاتب اضافة الى السداسية وستعتمد اشاراتنا في هذه الدراسة على آخر طبعة لها والتي صدرت في كتاب يضم «سداسية الايام الستة، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، وقصص اخرى». صدر عن دائرة الاعلام والثقافة ـ م ت ف ـ آب ١٩٨٠

(٣) نشرت على ثلاث حلقات في مجلة «الجديد»- حيفا ١٩٧٢، ١٩٧٤، ثم صدرت طبعتها الأولى عن منشورات عربسك، ـ حيفا ـ ١٩٧٤ ، وصدرت طبعتها الثانية عن دار ابن خلدون ـ بيروت ١٩٧٤ ، ثم أعيد نشرها في طبعة ثالثة في الأرض المحتلة. وستعتمد اشاراتنا في هذه الدراسة على آخر طبعة لها الصادرة عن دائرة الاعلام والثقافة ـ م ت ف ـ المشار اليها سابقاً.

وتثبيت الايديولوجيا الثورية[٤].

فالممارسة الابداعية، لدى كاتب مثل اميل حبيبي، هي ممارسة سياسية ثورية. وفي قناعاته، تبدو عملية الفصل بين الأدب والسياسة مهمة مستحيلة، مثل ارتباطه الذاتي بهما معاً وفي آن واحد في حياته وتجربته النضالية الطويلة.

فمنذ ١٩٤٠، وفي سن مبكرة، ارتبط اميل حبيبي بالحركة الشيوعية في فلسطين ، وفي الوقت ذاته بدأ في ممارسة الكتابة الابداعية.

ان هذا الإرث الطويل من التجربة التي تشهد امتزاج الممارسة الكتابية والممارسة السياسية وتداخلهما في حياة الكاتب، ينفي «اشكالية» العلاقة بين السياسة والأدب لديه، والتي تحظى باهتمام نظري من قبل النقاد والباحثين، حيث تبدو المسألة في تجلي تلك العلاقة في حقل الممارسة أكثر بساطة ووضوحاً.

ومن هذا الحقل يصوغ أميل حبيبي رأيه، وموقفه، فيقدم اجابته عن السؤال المطروح. ومن هذا الحقل يستنبط مضامينه ومعانيه ويجترح كلماته، فيقدم أدباً يأتي بالاجابة.

وان كان النتاج الابداعي نفسه هو الأكثر جدارة على منح الاجابة حول علاقته بالسياسة، حيث تنبع الاجابة التلقائية من داخل العمل نفسه، فإن ذلك لا يمنع من استعراض رؤية الكاتب لهذه

---

(٤) يندرج في هذا السياق، وبشكل واضح، عمل اميل حبيبي «لكع بن لكع»، الصادر عن دار الفارابي ودائرة الاعلام والثقافة ـ م ت ف. ١٩٨٠ وهو «حكاية مسرحية» تتكون من ثلاث جلسات أمام صندوق العجب. ورغم أن العمل يزاوج بين أسلوبي الحكاية والمسرح، إلا أن الأسلوب المسرحي يبدو أكثر طغياناً بحيث يقترب العمل من المسرح أكثر من اقترابه من الرواية. ومن هنا فإنه لا يعنينا في هذه الدراسة، لكن بعض الاشارات الهامشية اليه عند الضرورة سوف تكون مفيدة لتعزيز وتطوير فهمنا لشخصية الكاتب الادبية.

المسألة كما يعبر عنها بأحاديثه المباشرة في أكثر من موقع.

يقول أميل حبيبي:

- «لا أستطيع أن أضع حداً فاصلاً بين السياسة والأدب وأنما أتوخى، دائماً، أن أعمل في السياسة أديباً وأن أعمل في الأدب سياسياً»(٥)

- «إني احترف السياسة وأتذوق الأدب، فأسند الواحد بالآخر. .»(٦)

- «أسلوبي في «المتشائل» هو أسلوب «الهزل الجارح» وهو نفس الاسلوب الذي ألتجيء اليه في عملي السياسي اليومي»(٧)

- «ان الأدب الساخر، الاجتماعي والسياسي، لا يقدر على معالجته سوى أدباء يتحلون بشجاعة لامتناهية في وجه الحكام الرجعيين وبشعور كبير تجاه شعبهم وباحترام بالغ لكرامتهم الشخصية والقومية والانسانية»(٨)

- «. انكم وضعتم سوراً صينياً بين الأدب وبين ما تسمونه (الشعارات والكليشيهات) حتى أصبت - وأعترف بذلك - بعقدة نفسية تجاه هذا الأمر (. .) ما لها الشعارات إذا كانت صادقة؟»(٩)

---

(٥) اميل حبيبي «الذات والمجتمع- كاتب يتحدث عن نفسه» - مجلة «الجديد» حيفا - العدد ١١ - ١٢ - ١٩٧٦

(٦) عن مقدمته لـ «سداسية الايام الستة. وقصص أخرى» حيفا - مطبعة الاتحاد التعاونية - ص ٧

(٧) عن حديث مع الكاتب اجرته د. رضوى عاشور - مجلة «فلسطين الثورة» - العدد ٢٥٤ - ٢/ ١٠/ ١٩٧٨

(٨) عن حديث مع الكاتب أجرته المستشرقة البلغارية فاسيلينار أجيكوفا - مجلة «فلسطين الثورة» - العدد ٢٧٠ - ٥/ ٣/ ١٩٧٩

(٩) عن حديث مع الكاتب أجرته ماجدة الخماش ابو بكر - جريدة «الاتحاد» - حيفا ٢/ ٥/ ١٩٨٠

تساهم مجموعة هذه الشهادات في تقديم صورة أولية لـرؤ ية الكاتب للعلاقة بين الأدب والسياسة، لكن الصورة تبدو أكثر وضوحاً وأقل حدة عند قراءة العمل الفني ذاته، حيث يتبـدى اكثر ادراك الكاتب للجسور السرية التي تربط بين هذين الحقلين وتجعلهما حقلاً واحداً في الممارسة النضالية، دون اسقاط عناصر الخصوصية عن كل منهما، بحيث تصبح المسألة: كيف يتحول الشعار السياسي الصادق في وجدان المناضل ـ الفنان الصادق إلى عمل فني صـادق لا يقع أسيراً لـرغبات التبشـير السياسي والنـزعة المضمـونية وحـدها دون تقـدير لخصوصيته الفنية.

فالفن الصادق هو التعبير الوجداني الامثل عن الشعار الصادق، اذ يؤدي مهمة الشعار دون رفع اللافتة، يبشر ويستقطب، من حيث قدرته على اعادة انتاج الشعار بشكل آخر وبأدوات أخرى هي أدوات الفنان القادر، دون أن يعدم الشعار قوة مضمونه.

السداسية
والعناق في ظل الفجيعة

رغم الخسارة وفقدان الجزء الذي تبقى من الأرض الفلسطينية، فقد حققت حرب حزيران ١٩٦٧ وحدة شطري الأرض بعد فراق دام عشرين عاماً. ومن خلال تلك الوحدة الوهمية ـ حيث تمت تحت أقدام المحتل ـ تحقق لقاء الأحبة بعد نأي طويل.

ذلك هو محور «السداسية» في لوحاتها الست.

١ـ في اللوحة الأولى «حين سعد مسعود بابن عمه»، يضعنا الكاتب في المأزق الصعب الذي وضع طفله فيه. فالولد «مسعود» الذي يعيش مقطوعاً عن الأقارب في قرية فلسطينية محتلة منذ ١٩٤٨، وجد نفسه، بعد احتلال الضفة الغربية ، انساناً بجذور. فقد أتاح له

الاحتلال الجديد أن يلتقي بعمه وابن عمه اللذين كانا هناك، وأصبح يزورهما وينتظر زيارتهما التي يسعد بها. ورغم أن «مسعود» ظل يحتفظ بقناعاته السياسية التي تؤكد بأن الاسرائيليين سوف ينسحبون من الضفة، إلا أن سؤالاً واحداً ظل يؤرقه.. «هل، حين ينسحبون، سأعود كما كنت، بدون ابن عم؟» (ص ١٢).

ويترك اميل حبيبي طفله أمام سؤاله الحاد الذي لا يجرؤ على البوح به خوفاً من لطمة الاجابة، فيفصح عن تلك الأزمة المفجعة التي يعيشها إنسان الأرض المحتلة منذ عشرين عاماً، فأية سعادة سوف تتلاشى اذا ما أجيب عن السؤال؟ لكن «مسعود» الطفل لا يجد أمامه إلا أن يستبدل شقاء السؤال بسعادة الحلم.

٢- وفي اللوحة الثانية «وأخيراً نوّر اللوز»، صورة مأساوية اخرى عميقة الجذور فالاحتلال الجديد الذي أعاد التواصل بين شطري الأرض وأعاد ربط علاقات انسانية ومكانية كادت تفسخها السنين، أعاد في الوقت نفسه للذاكرة فعلها. لكن الاستاذ «م» الذي تقطعت صلته بالماضي طويلاً، لم يكن قادراً على استعادة الماضي برمته. لقد أتاح له الاحتلال أن يحرك ذاكرته فتستيقظ لتعانق الماضي، لكن يقظة الذاكرة لم تكن لديه إلا جزئية، تجهد باحثة عن اكتمال يقظتها. فثمة حلقة مفقودة تعطل عملية اعادة الصلة بالماضي الربيعي الذي عاش فيه قصة حبه الأول. انه «صادق في نسيانه، وصادق في لهفته على أن يتذكر. فبأرادة باطنية غريبة نسي حقاً أنه هو نفسه صاحب قصة الحب الجميلة» (ص ٢١).

٣- وفي اللوحة الثالثة «ام الروبابيكا»، يتصاعد الايقاع على ذات اللحن المأساوي، فالمرأة العجوز التي ظلت طوال عشرين عاماً تعيش مع الأشياء التي تركها أصحابها ورحلوا، لا تستسلم لقوة الأشياء في ذاتها، وإنما لأنها تمدها بخيوط مع الماضي وتربطها بعلاقات

انسانية حميمة مع هؤلاء الذين رحلوا. . «لديّ حزمات من أنوار الصبا، رسائل الحب الأول. لديّ قصائد خبأها فتيان بين أوراق كتب مدرسية. لديّ أساور وأقراط وغويشات. لديّ عقود تتعلق بها قلوب ذهبية اذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين: له ولها. لديّ يوميات، بخطوط دقيقة حيية، وبخطوط عريضة واثقة، عن تساؤلات: ماذا يريد مني؟ وعن أيمان مغلظة: يا وطن» (ص ٢٧).

عشرون عاماً ظلت طوالها المرأة العجوز تحتفظ بكنوزها تلك حتى يعود أصحابها اليها. وها هم يعودون دون أن يهتدوا اليها أو يطرقوا بابها، رغم أنها كانت تعيش معهم ومع همومهم. تكتب لهم الرسائل التي لم ترسل، فتشدها الروابط بهم وتربطها اكثر في المكان.

٤ ـ وتتكون اللوحة الرابعة «العودة» من خمسة مقاطع تجمعها وحدة الموضوع، وهو موضوع السداسية: وحدة الأرض وتوحد الشعب تحت ظل الاحتلال.

لقد اجتمع الشمل، بعد عام من الاحتلال في ظل شرط نضالي، فها هي المظاهرة توحد فلسطينيي ١٩٤٨ وفلسطينيي الاحتلال الجديد، مثلما توحدهم أشياء كثيرة: قصيدة شاعر، وتشابه أسماء الأمكنة التي تتشابه في مصائرها، والعشق الذي ينمو في ظل هذا الشرط.

٥ ـ وفي اللوحة الخامسة «الخرزة الزرقاء وعودة جبينه»، صورة اخرى من صور عدم الاكتمال. عدم اكتمال سعادة مسعود، وعدم اكتمال ذاكرة الاستاذ «م»، والنهاية البتراء لحكاية أم الروبابيكا، وانتظار النهاية السعيدة التي تحقق لقاء العاشقين في «العودة».

فالمرأة العائدة الى أمها وقريتها بعد فراق السنوات العشرين، تلتقي في حكايتها مع حكاية «جبينة» كما ترويها الحكاية الشعبية الفلسطينية، التي جفت بغيابها عين الماء ثم تفجرت عند عودتها.

وها هي جبينة الجديدة تعود. . «أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدب فيه، فأجلته الى يوم آخر» (ص ٤٠).

٦ ـ وفي اللوحة السادسة «الحب في قلبي» يلتقط الكاتب صورة من نضال السوفيات في لينينغراد من خلال يوميات الطفلة «تانيا سافتشيفا» ليقودنا الى مجموعة من رسائل فتاة مقدسية في الثامنة عشرة، تكتبها الى والدتها من السجن.

تكشف رسائل الفتاة عن رغبة طاغية في الحياة وملذاتها، وتفصح عن العلاقات الحميمة التي تتفجر بين أبناء الشعب الواحد تحت سقف السجن. فالعلاقة التي تنمو بين الفتاة المقدسية والفتاة الحيفاوية في ظل هذه الشروط وتساهم عتمة الجدرانِ في نسجها وربط وشائجها، هي الصورة المكثفة لذلك النسيج الهائل من الوحدة الحميمة التي تتنامى وتتكرس في حالة الحصار التي يمثلها الاحتلال.

هذه اللوحات الست، التي تعزف كل منها لحناً متفرداً، تجتمع كلها في ذلك الايقاع الداخلي الذي يوحدها جميعاً.

وقد أثار هذا التركيب المتفرد، الذي يحتفظ بامكانية وحدة أجزائه وامكانية فصلها، جدلاً أكاديمياً تركز حول مسألة تصنيف هذا العمل الى أحد الشكلين: المجموعة القصصية أو الرواية!

ويكمن الايقاع الذي يوحد السداسية، في كونها تلمس ذات الجرح وتستثير ذات الهموم بصور وأشكال متعددة، وفي اطار زماني ومكاني محددين.

تمتد ظلال جراح حزيران لتغطي كل مساحات اللوحات الست، فتجمعها في هذا الاطار العريض القاتم، والذي يبقى رغم قتامته، مفسحاً كوّات تتسرب منها نقاط الضوء التي تنتشر هنا وهناك فوق مساحة السداسية. فالهموم التي يعيشها الناس الذين تتحدث

عنهم السداسية هي هموم شعب يعيش في ظل هزيمة أخرى جديدة، فبعد الهزيمة الأولى التي ابتلعت جزءاً كبيراً من الأرض لحساب الأعداء تأتي الهزيمة الجديدة بعد عشرين عاماً لتبتلع ما تبقى. لكن الظلمة لا تقضي على بقع الضوء المتناثرة، فرغم الهزيمة يطل الفرح، مع أنه يبقى فرحاً حزيناً اذ لم يشهد الاكتمال.

اللقاء وحدة الشعب ووحدة الأرض (المكان) في (زمن) الاحتلال، هي عناصر موحدة للوحات السداسية، تشدها بخيوطها، بالهموم المشتركة وايقاعها.

اللقاء ووحدة الشعب:

لقد تم اللقاء أخيراً. ولكن في ظل الفجيعه، فهو لقاء خلقته شروط الاحتلال، وينتفي بانتفاء الاحتلال عن جزء من الأرض ذلك هو هاجس «مسعود» الطفل الذي يعبر عنه في سؤاله الذي لا يبوح به. وهو لقاء يحك قشرة متكلسة من الذاكرة في طموحها لاعادة تواصلها مع الماضي لدى الاستاذ «م». «وأخيراً نوّر اللوز فالتقيا. وكان الربيع يضحك وكان القدر يقهقه». (ص ٢٢). ورغم ذلك، فإن هذا اللقاء ألغى التعويض الوهمي الذي يستبدل التواصل بالناس بالتواصل بأشيائهم لدى أم الروبابيكا. «قلت: هل تبكين لوحدك؟ فهتفت: لم أعد لوحدي. قلت: مع كنوزك؟ فهتفت: بل مع أصحابها. انهم يعودون، يعودون». (ص ٢٦). ومثلها والدة جبينة الجديدة. «هذه ثيابك حفظتها لابنتك فلماذا لم تحضريها معك؟» (ص ٤٠).

انه لقاء لم يفجر نبع الماء الجاف، لكنه أعاد للشعب لحمته، فتوحد من جديد في المظاهرات (العودة) وتحت سقف القاووش (الحب في قلبي). انها الوحدة الحميمة والحارة التي تكونت بفعل المواجهة وتنامت مع اشتعال النار.

وحدة المكان في زمن الاحتلال:

وينتصب المكان، على امتداد اللوحات الست، في وحدته وتوحده وعلاقات اجزائه، وعلاقات الناس به، ليضيف عنصراً روائياً يساهم في اضفاء مزيد من الروابط بين اللوحات الى جانب الروابط التي يقدمها الزمن الروائي.

فالمكان الروائي هو مكان واحد، انه الأرض الفلسطينية التي توحد شطريها في زمن الاحتلال وشهدت اتساعها وامتدادها بعد أن انفصمت عراها طويلاً. ومع توحد المكانين في مكان واحد، أعيدت علاقة الناس بالجزء الآخر من المكان بعد أن كانوا طويلاً يحلمون به، وأصبح «مسعود» قادراً على زيارة الضفة الغربية لرؤيتها، وأصبح أهالي الضفة يأتون لرؤية مدنهم وقراهم وبيوتهم التي غادروها قبل سنوات طويلة. «وبعضهم يطرق الابواب ويسأل في أدب أن يدخل ليلقي نظرة وليشرب جرعة ماء، ثم يمضي في صمت. فقد كان هذا بيته» (ص ٢٧).

وتتجلى علاقة العائد بالمكان، في علاقته بالتفاصيل المكانية، رغم تراكم السنوات التي فصلته عن المكان. وحميمية العلاقة التفصيلية بالمكان نلمسها لدى جبينة الجديدة العائدة الى قريتها بعد عشرين عاماً، حيث تظل ذاكرتها ممسكة بتفصيل صغير كان هناك على اسفلت الشارع قبل رحيلها عنه، اذ تهتف بالسائق أن «احذر الحفرة الى يسارك، في أول الزقاق التالي» (ص ٣٩).

وتترابط علاقات المكان ـ المكانين ـ في وعي الاستاذ «م» حتى تصل الى حدود الاختلاط، اذ يتشابه لديه تشكيل مكاني تفصيلي كان يعيش في الذاكرة وأتاح له توحد الأرض امكانية اعادة الاتصال معه، مع تفصيل مكاني آخر يتواصل معه يومياً (طلعة «اللبن» في الطريق من نابلس الى رام الله، وطلعة «العبهرية» في الطريق من الناصرة الى

حيفا)، اللتان ترتبطان في الذاكرة وتختلطان في المخيلة، حتى تحسبهما طلعة واحدة.

مثل هذا التشابه المكاني، يتكرر مرة أخرى في (العودة). فبين سوق العطارين في القدس وسوق الشوام في حيفا علاقة في التكوين الشكلي، لكن العلاقة بين «حوش الغزلان» في القدس و«مراح الغزلان» في القرية القريبة من الناصرة، علاقة تتخطى حدود التشابه، وتتجاوز مجرد التقائهما في الاسم. فقدر الامكنة أن تلتقي في المصائر نفسها. فحوش الغزلان القدسي هدمت بيوته وتبعثر سكانه. «. الغزلان؟ أي سر في هذا الاسم؟ لدينا قرية قرب الناصرة وفيها أرض باسم «مراح الغزلان». وصودرت. وبيوتهم فيها مهددة بالهدم» (ص ٣٠).

ومهما يكن المكان، حتى في ظل الاحتلال وتحت سقف السجن، فإنه يظل وطناً يستظل به السجناء، فحينما يتحول الوطن الى سجن. يصبح السجن وطناً للجميع. فـ «شاعرتنا الحيفاوية (. .) تقول انها معنا، حتى في هذا القاووش، تشعر الآن أنها في وطنها» (ص ٥٠).

* * *

وثمة عناصر أخرى تبقى غائبة عن مجرى العمل الروائي، فيبيح غيابها امكانية رؤية اللوحات منفصلة بعضها عن بعض، بحيث يمكن التعامل مع تلك الأجزاء كمقطوعات قصصية تستقل الواحدة منها عن الأخرى.

فانتفاء امتدادية الحدث بين لوحة وأخرى وغياب الشخصية الممتدة والحاضرة في جميع هذه اللوحات، يعطي لكل لوحة استقلاليتها عن الأخرى، بحيث يمكن فصلها دون الاخلال بها. فكل لوحة هي مؤطرة في حد ذاتها. ثم يجمعها مع اللوحات الاخرى اطار عريض، فلا تمثل اللوحة شرطاً للأخرى، ولكنها تغنيها بالعلاقات والخيوط التي

بينها وبين اللوحات الأخرى.

وتتلمس كل لوحة شكلاً وأسلوباً ينبع من داخلها، اذ تستفيد اللوحة الأولى من أسلوب حكايات الأطفال. «وهاكم يا شطار، قصة ذلك الصباح التموزي القائظ (. .) لقد بلغني من فم العصفورة. » (ص ٧). بينما تستند اللوحة الثانية على الحوارية التي تعيد صياغة حدث ماضوي. اما اللوحة الثالثة فتأخذ شكل الريبورتاج متكئة في نهايتها على الحكاية الشعبية. وأن اتخذت اللوحة الرابعة شكل الريبورتاج أيضاً، فإنها تتقدم بخمس لقطات سريعة تشكل كل منها ومضة في رحلة العودة. وتستثمر اللوحة الخامسة الحكاية الشعبية الفلسطينية وتستخدم مفردات القص فيها واللوازم. «ثم - بلا طول سيرة - مثل» (ص ٣٧). «وكان - بلا طول سيرة - أن سمع الأمير الشاب الغناء» (ص ٣٧). «فقالت جبينة الاميرة لزوجها الامير: البلاد اشتاقت لأهلها» (ص ٣٨). اما اللوحة الاخيرة فإنها تزاوج بين الأسلوب الريبورتاجي في شقها الأول، ثم الاعتماد على الرسائل في شقها الثاني.

ومهما يكن تصنيف «السداسية» - رواية، مجموعة قصصية، شبه رواية، لوحات قصصية- فإنها - بتعبير الناقد محمد دكروب - «تضيف بنائية جديدة الى القصة العربية الحديثة، وهي بنائية أصيلة نابعة من ضرورات الموضوع نفسه، ومن ضرورات التوازن الأصيل بين الحداثة وبين هدف الوصول الى الجماهير»[١٠]

الوقائع الغريبة.
ورحلة البحث عن الخلاص

من خارج حدود العالم الذي نعيش فيه - كما يدّعي - يتوجه

---

(١٠) محمد دكروب «الأدب الجديد والثورة - كتابات نقدية »بيروت دار الفارابي - ١٩٨٠ - ص ١٧٣

«سعيد أبي النحس المتشائل» برسائله لشخص على الأرض، ومن خلال كلماته يبسط سيرته الذاتية مركزاً على ذلك الجزء من حياته التي عاشها كعربي في ظل الدولة الجديدة (اسرائيل) التي قامت على حساب تشريد شعبه، وهو في الوقت ذاته يبسط حياة شعب بأكمله في ظل الاحتلال.

حول هذه الشخصية تتمحور رؤية الكاتب للواقع الذي يعيشه هو، وترتسم من خلالها طريق الخلاص.

يخرج البطل عند اميل حبيبي عن المألوف في أدب المقاومة، فليس «المتشائل» نسخة مكررة لبطل المقاومة النمطي. انه نموذج آخر ومناقض تماماً. سلبي ومن الخارج يبدو ليناً وشديد التكيف مع الشروط الجديدة، وان عجز في النهاية عن تحقيق التلاؤم مع الواقع الجديد رغم سلسلة التراجعات والتنازلات.

حول اختيار هذه الشخصية، يقول الكاتب: «كان هدفي بأختصار هو تخليص المظلوم من مصيبة توهم القوة في ظالمه، ولذلك اخترت شخصية سلبية لتكون بطل الرواية، شخصية جمعت فيها كل العيوب التي أريد محاربتها، ولكن بطبيعة الحال كان من الضروري أن أضفي الصفات الانسانية على هذه الشخصية حتى يصبح واضحاً أنها ليست فريدة»[١١].

فشخصية «المتشائل» مؤهلة من داخلها لتقديم التنازلات لتحقيق التكيف مع متغيرات المحيط، ويعزز ذلك ارث طويل تحمله من العائلة.. «.. شعرت، لأول مرة، انني أكمل رسالة والدي، رحمه الله، وأخدم الدولة، بعد قيامها على الأقل» (٦٩). فهو منذ البداية يتخذ قراره بالتواطؤ مع السلطات الجديدة، لكن هذا التواطؤ لم يكن

---

(١١) عن حديث مع د. رضوى عاشور - مصدر سبق ذكره

وليد القناعة، اذ يعجز في كل لحظة عن التواطؤ مع ذاته حيث يشتد الاحساس بالذات المستلبة والذي يصل في النهاية الى حد الفجيعة. هنا نلمس بذرة طيبة تتنامى داخل هذا الانسان، وهنا أيضاً نلمس فهم الفنان المبدع لطبيعة العلاقة التناحرية بين الأضداد. انها علاقة تناقض أساسي، تناقض وجود، بين سلطة تضطهد وشعب يعاني الاضطهاد.

ان «سعيد ابي النحس» انسان يعي الواقع الذي يعيشه، والرسائل التي يكتبها تنم عن قدرته على رصد حركة هذا الواقع. وان أخطأ منذ البداية وحتى النهاية في اختيار طريق الخلاص، فإن العمل الفني ذاته يومىء اليه، فهو نقيض اختيارات تلك الشخصية السلبية.

ويبدو «سعيد» شقياً بوعيه الحاد للتفاصيل القاتمة والظلال السوداء المنتشرة في المساحات التي تحيط به، فيقابل كل ذلك بالسخرية. نظرته تنفذ بسخريتها الشقية، بوعي وبدون وعي، الى العمق، الى قيعان الاشياء فيزداد الوعي نفوراً من هذا الواقع. تتطابق رؤيته الى حد كبير مع رؤية الشاعر «جان بير دوبري» الذي يقول: «أنا من بين الذين لا يرون سطح البحر، ولكن أعماقه وثقوبه ووحوشه وأشباحه، أنا من بين الذين ذهبت عيونهم للأفق».

هكذا تنفذ رؤية «المتشائل» وتخترق الطبقات السميكة لسطح الواقع، لتكشف التفاصيل المريعة والقاتمة في داخله، ثم تذهب عيونه الى الأفق الرحب بحثاً عن طريق الخلاص.

هذه الشخصية هي محور تجتمع فيه التناقضات وتتصارع: العلم والغيب، الثقافة والجهل، الخضوع والرفض، الذكاء والغباء (أو ادعائه)، الغرور وتحقير الذات. وتظل الطيبة والعفوية من أبرز سماتها.

وثقافة «سعيد» ليست موجهة لسلوكه، فثمة انفصال كبير بينهما،

فهي تكشف عن زيف السلطة وادعاءاتها حيناً، وتلعب دور الغطاء التبريري للسلوك أحياناً. أما الفترة الزمنية الفاصلة بين المثير والاستجابة، فإنها تكاد تكون معدومة لديه، اذ يستجيب بسرعة فائقة. «فقال: انكتم. فانكتمت» (ص ٦٩). «فزجرني فانزجرت» (ص ٩٢). وحتى في مواقف تبدو أكثر أهمية تبرز هذه الاستجابة الميكانيكية «فعلمت أنها تحبني. فاحببتها» (ص ١٣٠)، فالعقل في مثل هذه الحالات، لا يلعب دوره في اتخاذ القرار، كأنما الأمور مقدرة ولا تحتمل سوى الإذعان.

وسعيد الضحية، ليس ضحية بطولة فائقة، بل هو ضحية وجوده على أرض احتلت وأقيمت فوقها دولة عنصرية. انه واحد من «الآخرين» الذين يتناقض وجودهم مع وجود الاحتلال. «وذكرت الصحف أسماء الوجهاء الذين حبسوا سهواً، وآخرين. الآخرون ـ هؤلاء أنا» (ص ٦٢).

فمن خلال هذه الشخصية التي تنأى عن أن تكون لها الملامح التقليدية لبطل المقاومة، يقدم أميل حبيبي نموذجاً لأدب المقاومة الثوري. واذ شكلت السيرة الشخصية عصباً للرواية، فإن خلفية تلك السيرة تكشف عن ملحمة يعيشها شعب.

* * *

رحلة «سعيد أبي النحس» من البداية، هي رحلة البحث عن الخلاص، وكلما ازداد ضغط الواقع على كيانه، يشتد البحث. فحياته في اسرائيل ـ كما يقول ـ هي فضلة حمار، اذ كادت رصاصة أن تخترق جسده لكنها أصابت حماراً اعترض طريقها، فنفق الحمار وظل سعيد حياً، وكان من الممكن أن يحدث عكس ذلك. تلك هي النقطة التاريخية التي يحدد بها ميلاده الجديد. «ان حياتي، التي عشتها في اسرائيل بعد، هي فضلة هذه الدابة المسكينة» (ص ٦٢).

بعد النحس الأول (١٩٤٨) ورحيله الى لبنان، يعود الى اسرائيل متسللاً يجيء باحثاً عن «الأدون سفسارشك» ضابط البوليس المتقاعد وصديق والده ، حيث أوصاه والده قبل أن يلفظ أنفاسه الاخيرة بأن يذهب اليه ليدبره، لكنه حينما يلتقي «بالمخلص» الذي أوصاه والده به، يكتفي هذا بتثمين خدمات الوالد وينقده عشر ليرات، حتى يجد عملاً يخدم به السلطة الجديدة، «فأشتغلت زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين» (ص ٩٣).

ان خذلان سعيد بالمخلّص الذي تمثله على الأرض، يدفع به الى البحث عن مخلِّص آخر، فتذهب عيونه الى الأفق باحثة في السماء عن كنز الخلاص. وهو في بحثه هذا يخرج عن تقاليد عائلته التي بحثت عن كنز خلاصها بين أقدامها.

ومن وقائع العلم يبدأ في البحث عن الخلاص الغيبي. يتحول علم الفلك الى مادة هلامية يشكلها حسبما يشاء ليصل من خلالها الى الغيب. «ومنذ ذلك الحين وأنا أحلم بأن يذكرني التاريخ حين يذكر فلكيينا الأقدمين» (ص ٨٢). هنا ، تبرز سخرية الفنان (وهو يكشف عن جوهر التناقض بين العلم والغيب) من الذين يسخِّرون معطيات العلم من أجل الوصول الى الغيب.

ينتظر سعيد من القوى الاعجازية أن تبدل حياته، لأنه في طبيعة تكوينه عاجز عن ايجاد الحل الموضوعي لذلك. ومع الاحساس بكثافة وطأة بؤس الواقع عليه، يرى (وهماً) الاشارة الاولى من الفضاء السحيق، ثم يلتقي (وهما) بالكائن الغيبي، حيث يعبرٍّ له عن رغبته في الخلاص. «قال فماذا تريد مني يا سعيد؟ فهتفت أن تخلصني» (ص ٨٨).

هذا الكائن الغيبي، القادم من دياميس المدينة، هو نموذج المخلص الميثولوجي في تراثنا. نسمعه يخاطب سعيد «سمني المهدي

الذي استراح أجدادك عليه، أو الأمام، أو المنقذ» (ص ٨٩). وهو كمخلص وهمي نقيض الخلاص بالفعل، ومأوى العاجزين لأنهم غير قادرين على المواجهة وممارسة فعل التغيير الذي يكفل تحقيق الخلاص. يقول الكائن الغيبي لسعيد المتهالك تحت رحمته. «هذا شأنكم، هذا شأنكم! حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره، لأنكم تعلمون أنه باهظ ، تلتجئون اليَّ» (ص ٩٠).

ان رغبة اميل حبيبي في تقديم التفسير المادي العلمي لمسألة الالتجاء الى القوى الغيبية، أدت به الى الوقوع في مأزق ايجاد وسيلة يقدم من خلالها فهمه لهذه المسألة، فلو وردت على لسان سعيد، لأصبح مبرر التجائه الى القوى الاعجازية لاغياً. وفي اختياره لأن يرد هذا الفهم على لسان كائن غيبي اصطنعه لكي ينفيه، وقع في تناقض يصالح ويوحد بين المثالية والمادية. اذ أن المثالية ـ الغيبية التي يمثلها هذا الكائن، لا يمكن ان تحمل في داخلها هذا الفهم المادي الذي تفصح به، لأنه فهم يتصادم مع مبررات وجودها أصلاً. وقد كان بإمكان الكاتب أن يسقط فهمه هذا على لسان شخصية يتسق تكوينها مع هذا الفهم. فلو أورد هذا المضمون ـ مثلاً ـ على لسان الشاب الذي يبيع جريدة الحزب الشيوعي، لكانت المسألة اكثر اتساقاً وترابطاً ومنطقية. لكنها بالشكل الذي جاءت به، رغم صحة مضمونها وعمقه، تظل نافرة ومتناقضة، لأن هناك تناقضاً بين القول وقائله.

ان سعيد أبي النحس، في طبيعة تكوينه، شخص عاجز عن الفعل الثوري، خائر تماماً، ومحبط في بحثه عن ايجاد المخلص الموضوعي على الأرض، لأن اختياراته من الاساس كانت خاطئة. فهو لذلك لا يجد وسيلةً له إلا الخلاص بالغيب ليخفي به عجزه، كما ـ وبتعبير الكائن الغيبي أيضاً ! ـ «. آخرون أخفوا عورة العجز بورقة الحكمة. وآخرون بالفلسفة (. .) وبأن الشعب غير مؤهل لغير

ذلك، وبما الى ذلك من علل العليل» (ص ١٢٣).

اختيار طريق الخلاص، ليس أمراً قدرياً يتجاوز الارادة الانسانية، فالانسان هو الذي يختار طريق خلاصه بكامل ارادته، فليست للقوى الغيبية قوة تأثيرية جاذبة تشد الآخرين اليها، بل تخضع المسألة للارادة الذاتية للانسان. يقول سعيد: «كيف اختاروني؟ لأنني اخترتهم. ظللت طول العمر أبحث عنهم، وأنتظرهم، وأعوذ بهم، حتى لا مندوحة» (ص ٦١).

وحتى المخلص الغيبي- الرجل الفضائي كما يقول عنه سعيد - يعبِّر عن هذا الاختيار الحر قبل أن يأخذ سعيداً معه الى عالمه الميتافيزيقي، وذلك حينما نصل مع سعيد الى ذروة العجز والتأزم في النهاية، حينما يجد نفسه جالساً فوق خازوق الحقيقة.

لكن هذه الطريق لا تقوده الى الخلاص، بل الى العزلة عن العالم، والتي يمثل الجنون ذروتها.. ثم الى الموت. فالكاتب أخيراً ينفي فكرة الخلاص الميتافيزيقي، فهذا العالم ليس له وجود إلا في الخيالات الجامحة لمجنون.

* * *

ان تنامي الوعي بتعاسة الواقع المعاش، هو الذي يدفع سعيداً الى الهروب من هذا الواقع. فعلى امتداد صفحات الرواية، ينمو هذا الوعي مع رصد جزئيات الاحداث والوقائع وتراكمها، لتمنحنا دلالات عميقة عن بؤس الواقع الذي يعيشه هو - رغم امتيازاته كفرد يمثل الشريحة الطيِّعة التي تتعيش على فتاة السادة- وبؤس الواقع الذي يعيشه الآخرون وهم يفتقدون هذه الامتيازات.

ان من الاجحاف سلخ هذه الجزئيات عن موقعها في الرواية وتقديمها كأمثلة، اذ ان مثل هذا الاجتزاء يفقدها الكثير من ثراء

دلالاتها التي تكتسبها من خلال موقعها في السياق الروائي، ومن خلال ترابطها والتحامها لتقديم الصورة الكلية للواقع الذي يبسطه الفنان، حيث يبقى لهذا الكل من الصفات ما هو مختلف عن صفات الاجزاء المكونة له.

في تعريته للواقع، يلجأ أميل حبيبي الى الاستعانة بأدوات متعددة يطمح من خلالها الى تقديم معلومات جديدة عن هذا الواقع، وهو يقول في هذا الصدد: «بالنسبة لي هناك رغبة في أن أفيد القارىء ليس فقط بتقديم تجربتي وتجربة شعبي له، بل أيضاً بتقديم معلومات جديدة له. ولذلك فإنني عادة ما أقوم بتجميع المعلومات قبل الكتابة كأنني أقوم ببحث علمي. انني أجمع المادة ثم أقوم بالقص منها كعملية المونتاج في السينما. فقبل كتابة «المتشائل» مثلاً قرأت أعداد جريدة «الاتحاد» من أول عدد الى آخر عدد وقرأت في التاريخ دون أن أعرف الى أين أنا ذاهب بالتحديد»[١٢].

تتقدم هذه المعلومات دون أن نلمس تنافراً في وجودها في السياق، حيث تتداخل وتتسق في المبنى الروائي وتندغم مع الشخصية الاساسية ورؤيتها الساخرة ووقائع حياتها اليومية في اطار محيطها الذي تعيش فيه، فتشكل اغناء للشخصية والأحداث والأسلوب ولموقف الكاتب نفسه ورؤيته السياسية والفنية، وتساهم معها في تعرية هذا الواقع، وتقديم اضافات تثري فهمنا له.

أما الأشكال - أو الأدوات - التي يلجأ اليها الكاتب لهذا الغرض فهي:

١ - **الرصد التوثيقي**: اذ يرصد بعض الأحداث الواقعية التي

---

(١٢) المصدر نفسه.

جرت في تاريخ قريب ـ منذ قيام اسرائيل ـ ، ويدمجها في سياق الرواية لتصبح جزءاً من مجراه، رغم إيرادها بأسلوب توثيقي يشير أحياناً الى التاريخ الفعلي الدقيق لحدوث الحادثـة. ومن امثلة هذا الرصدـ ودون تفصيل يخرج الحدث من موقعه ـ ما ورد حول: قرية برطعة. محاكمة الأولاد لرغبتهم في رؤ ية البحر. حكاية «ثريا» التي رجعت تسف الثرى. الخ.

٢ ـ **المقارنة التاريخية**: حيث تتداخل أحداث التاريخ القديم مع أحداث ووقائع حديثة، اذ يبرز التناقض أو الاتساق أو الامتداد بين هذه الأحداث. فتـاريخ فلسـطين تاريـخ مخضب بالـدماء ومـوسوم بفتوحات الفاتحين، فاليهود «ليسوا أسوأ من غيرهم في التاريخ» ! (ص ٧٥) وأمثلة التاريخ كثيرة، ومنها ما حدث لعكا وحيفا والقدس منذ أيام الصليبيين فالتاريخ اذ يعيد نفسه. «لا يعود على نفسه بل تكون الواقعة الأولى مأساة حتى اذا تكررت كانت مهزلة» (ص ٩٣) ويبقى سؤال سعيد مشروعاً حين لا يدري أين المأساة وأين المهزلة. لكن الفنان، وهو يقارن التاريخ بالحاضر، يجيب في أسلوبه الساخر عـن هذا السؤال.

٣ ـ **المقارنة الأدبية**: حيث يستفيد الكاتب من قراءاته في الأدب العربي والعالمي، فيسند رؤ يته بأبيات الشعر، أو الأقوال، أو الحكايات (عن ألف ليلة وليلة والجاحظ)[١٣] ومن ذلك أيضاً الفصل الخاص حول «الشبه الفريد بين كنديد وسعيد» حيث تعقد المقارنة مع قصة «فولتير» الشهيرة، فتجد أحداث رواية فولتير شبهاً لها على مستوى

---

(١٣) تبدو استفادة الكاتب من الحكاية الشعبية اكثر ما تكون وضوحاً في حكايته المسرحية «لكع بن لكع»، حيث يستفيد من قصة الزير سالم، وحكاية بدور التي خطفها الغول، وترد في شخصياتها شخصيات نعرفها من الحكايات: ست الحسن، السندباد، شهرزاد، كما يرد على لسان الكاتب تساؤ ل توكيدي، يقول: «هل هناك مرآة تعكس أفكار عامة الناس ومشاعرهم أصفى من الحكاية الشعبية؟» ـ ص ٥١.

الواقع الذي تتحدث عنه الرواية في ظل دولة اسرائيل، كما تجد بعض الشخصيات الروائية - في الرواية المذكورة- قرائنها في الواقع الذي تتحدث عنه رواية «المتشائل» (مثل شخصية «بنغلوس» في رواية فولتير، التي تجد قرينتها في شخصية الوزير الاسرائيلي «ييغال ألون» الذي يبرر أعمال القمع الاسرائيلي بقصف المخيمات وقتل النساء والاطفال في سوريا ولبنان بأنه عمل انتقامي لمقتل الرياضيين في ميونيخ). «ألم يجتمع الوزير بنغلوس بأرامل رياضيينا المغدورين ويعزيهم بأن طائراتنا أصابت الهدف اصابات محكمة وفعلت فعلاً عظيماً» (ص ١١٩).

ان الصورة الكلية التي تتشكل من خلال هذه التفاصيل، اضافة الى السيرة الذاتية لسعيد نفسه حيث تصطدم حياته وممارساته ببؤس هذا الواقع، كلها، عناصر ترسم صورة للواقع الذي يحياه العربي في اسرائيل، حيث الحرية المحتجزة، والقمع اليومي، والتكوين العنصري الذي تنعدم فيه الحقوق الديمقراطية للانسان العربي هناك.

* * *

والمرأة في رواية المتشائل، تبقى رمزاً شديد الدلالة، وحتى الاسماء ذاتها تظل تحمل ايحاءها الرمزي.

فالدلالة الايحائية لاسم «يعاد»، كما هي بالنسبة لمعظم الاسماء في الرواية، واضحة تماماً، فاسمها يوحي بالعودة نفسها. انها المرأة التي اقتلعت من موقعها على الأرض الفلسطينية عنوة وأبعدت الى خارج الحدود. وسعيد الذي أحب يعاد وما يزال، يظل ينتظر عودتها ويعيش على حلم تلك العودة، وهو يبرر تعاونه مع سلطة الاحتلال بهذا الحب وبالحلم النابع منه. انه يحرض ضد الشيوعيين ويؤلب الجماهير عليهم ويندس في صفوفهم مخرباً. «ولا أنال أجراً على هذه المهمة سوى احياء الوعد بعودة يعاد» (ص ١١١).

يرتبط سعيد مع يعاد بحب عميق، على الرغم من التعارض الواضح في التكوين الشخصي والسلوكي بينهما هو يقول بأنها أحبته لأنه خفيف الظل وضحكته عالية. لكنها أحبته، ربما لأنها استطاعت أن تكتشف مكمن البذرة الطيبة في داخله. اننا نضحك من خلال ضحكته العالية ونظرته الثاقبة، ثم نسخر معه من الواقع الذي يدينه ويسخر منه.

ان انتزاع العساكر الاسرائيليين ليعاد من بيت سعيد، هو تعبير عن انتزاع شعب من أرضه وتفتيته بين النفي والبقاء تحت حراب القمع. وصرخة يعاد وسيارة العساكر تحملها الى ما وراء الحدود تمثل صرخة القطاع الكبير المقتلع من هذا الشعب. «سعيد، يا سعيد، لا يهمك، فإنني عائدة!» (ص ١٠٩). ويظل سعيد، كما القطاع الباقي على الأرض، يحيا على هذه الصرخة. ينتظر عشرين عاماً لأن يتحقق الوعد بعودة يعاد.

لكن سعيداً كما اخطأ في اختيار طريق الخلاص، فإنه أخطأ أيضاً في اختيار الطريق التي تعود اليه يعاد من خلاله. فوعد السلطة ونماذجها البشرية التي يتعامل معها بأعادة يعاد اليه مقابل خدماته، كان يهدر دائمًا أمام اكتشاف ثغرة في خدماته، فيجابه بالجملة التي تغتال حلمه. «راحت يعاد عليك. كيف سمحت للشيوعيين بأن ينالوا كل هذه الأصوات؟ (. .) يا الله! خيرها بغيرها» (ص ١١٢) ولا يبقى له سوى راحة الضمير، لأن ما يدفعه من ثمن باهظ، انما هو مقابل رغبة صادقة وحقيقية تعيش في داخله.

ورغم تعلقه بيعاد، يتزوج سعيد من «باقية». انه اسم آخر ذو دلالة وايحاء، فهي المرأة التي ظلت في فلسطين بعد رحيل أهلها عند سقوط قريتها. ومن باقية ينجب سعيد ابنه «ولاء» الذي أرادت والدته أن تسميه باسم والدها النازح «فتحي» لكنه وجد نفسه، مرغمًا، على تسميته ولاء.

فسعيد الذي تزوج من باقية التي ظلت على الأرض، ينجب منها ابنه ولاء. كما سعيد الذي ظل باقياً على الأرض ولم يغادرها أفرط في ولائه للدولة الجديدة. وبين زواجه من باقية وضياعها وابنها منه، يصف سعيد حياته بأنها كانت خلسة من الزمان. «في الربيع التقيت الطنطورية (باقية). وفي الخريف ضيعت ابنها. وحياتي بينهما خلسة من الزمان» (ص ١١٧). انه معنى يكشف سنوات من حياة سعيد عاشها باقياً في ظل الدولة الجديدة وممعناً في الولاء لها.

لكن احتفاظ سعيد بسر باقية، يظل تنويهاً للبذرة الطيبة داخل هذا الانسان. وسر باقية هو صندوق حديدي مليء بالذهب أخفاه والدها تحت سطح البحر في قريتها «الطنطورة» وأعلم العائلة به ليلتجيء اليه كل محتاج منهم.

ولا يخفي الكاتب، منذ البداية، كون هذا الصندوق لا يحتوي على مجرد الذهب الخالص فحسب، وإنما السلاح وبذرة المقاومة. فسعيد يتوجه بالقول للرجل الذي يبعث برسائله اليه (وهو مناضل شيوعي كما نلمس في أكثر من موقع) قائلاً: «أدركت سركم، يا أستاذ! فكل واحد منكم، اذن، لديه صندوق حديدي، في طنطورته، حيث اخفى والده كنزه الذهبي» (ص ١٣٣). و من هؤلاء، يتعلم سعيد أمثولة حفظ السر.

واذا كان الخيال الشرقي هو الذي قاد سعيد والشريحة التي يمثلها الى هذا الموقع، وقاد آخرين الى التحايل من أجل ضمان استمرارية الحياة مع هذا الواقع بأدعاء التصالح معه والانصياع لمتطلباته، فإن ذات الخيال، عند ولاء، وجد مساره الصحيح. فما أن يعرف ولاء بسر الكنز - رغم حرص والده سعيد على اخفاء السر عنه- حتى يهرع مع مجموعة من رفاقه الى المكان وينتشلوا الكنز الذي يحوي ذهباً وسلاحاً. كان ذلك في خريف ١٩٦٦ لقد أصبح ولاء فدائياً. وأعلن العصيان المسلح على الدولة.

يمثل ولاء الطليعة المتقدمة التي تنسلخ عن طبقتها وأصولها العشائرية، فهو ليس امتداداً لعائلة «المتشائل»، بل هو رمز لجيل كامل رفض أن يكون الخضوع والـ «ولاء» قدره، رغم تربيته وتوجيهه ليكون عكس ذلك.

في حواره مع أمه من داخل الكهف الذي التجأ اليه، يكشف ولاء عن بذور المقاومة التي نمت لديه رغم تربيته الكبتية. «في المهد حبستم عويلي. فلما درجت أبحث عن النطق في كلامكم، لم أسمع سوى الهمس» (ص ١٥٠). انه يرفض كل تربيته القائمة على القمع، ففي كل أشكال سلوكه، ظلت تلاحقه كلمات والديه اللذين كانا يلحّان عليه بمزيد من الاحتراس في كلامه. «احترس بكلامك! احترس بكلامك! أريد ألا أحترس بكلامي مرة واحدة! كنت أختنق» (ص ١٥٠). وفي ضيق الكهف، ومع سلاحه، وبالمقاومة، يتوصل ولاء الى حريته التي ظلت غائبة عنه منذ يوم ميلاده.

ومع تصاعد الحوار الملحمي هنا، بحدته وتقطعه ولهاثه، بمباشرته التي تظل تمس صميم الوجدان، تندفع باقية الى ابنها ولاء، لكي تحميه بحبها، وبرشاش آخر في الصندوق ـ الكنز. ثم يتوحدان معاً. ويبقى سعيد وحيداً ، بينما هما يغيبان في البحر مخلفين وراءهما سراً من أسرار الدولة سر المقاومة التي ولدت من رحم هذا الشعب، والتي نمت في ظل التاريخ بحيث أن السر لم يعد سراً.

* * *

نقطة الاكتشاف، بالنسبة لسعيد، كما بالنسبة للكثيرين ، كانت حزيران الهزيمة تلك النقطة المظلمة، أضاءت لسعيد ، فاكتشف موقعه جالساً فوق خازوق بلا رأس، تحيط به الهوة (الهزيمة) من كل جانب وتلفه البردية. ان وضعه فوق الخازوق هو وضعه الانساني ونهاية لتجربته، الذي لم يتحرك للقفز عنه.

ولا يشعر سعيد بالدفء إلا حينما يلتقي يعاد للمرة الثانية - حيث يكون اللقاء في اسرائيل، في السجن - ، ولم يقده الى السجن سوى افراطه في الولاء للدولة، حين رفع علم الاستسلام الابيض في نهاية حرب حزيران، نتيجة فهم مغلوط للتحذير الذي بثته الاذاعة، أو لسوء في صياغة التحذير خلق الالتباس دون أن يجعل الفهم المغلوط مشروعاً، اذ اعتبرت السلطة فعلته تلك، بمثابة عملية انفصال عن الدولة، فيقاد الى السجن.

وفي السجن يبدأ سعيد في اكتشاف ذاته. فأمام الفدائي الاسير (الذي يكتشف فيما بعد أن اسمه هو الآخر، سعيد ، وأنه ابن يعاد الغائبة وشقيق يعاد الثانية)، تبدأ الذات الرافضة في الوضوح. فلقاؤه بسعيد الفدائي يكشف عن بدايات هذا التحول المتقدم الذي لمسنا بذوره في هذه الشخصية. لكن التحول في هذه الشخصية لا ينقلب دفعة واحدة الى النقيض، اذ ان ارثاً طويلاً من المغالاة في الولاء ساهم في تكوينها يحول دونها والتحول المطلق والفجائي منها الى النقيض.

في هذا اللقاء يكتشف سعيد جوهر التناقض بينه وبين سعيد الفدائي ذي الهوية الواضحة، فيتحير أمامه كيف يحدد هويته. ثم يبدأ في استشعار هذا التحول في شخصيته. «ها قد أصبحت رجلاً بعد أن ركلتني أرجل الحراس» (ص ١٧٢).

ومع ازدياد الاحساس بالقمع، يتعمق الاحساس بالتحول، ويتعمق الفرح بهذا الاحساس. ولا يصبح القمع مطلباً لذاته، بل لتعميق احساس الفرح بالتحول، وتنحو اللغة الى مسار آخر. «دوسي أيتها الأحذية الضخمة على صدري ! اخنقي أنفاسي ! أيتها الغرف السوداء أطبقي على جسدي العاجز! فلولاكم لما اجتمعنا من جديد» (ص ١٧٢). ان هذا التحول، هو بمثابة الصحوة، وامتداداً للبذرة التي حملها سعيد معه طويلاً والمتمثلة في حبه ليعاد وحلمه

بعودتها. فهو يسمع في صوت الفدائي الاسير صوت يعاد القديمة، مليئاً بالرفض والثقة.

ويأخذ الرفض في ذات سعيد أشكالاً عديدة، أولها رفضه العودة الى خدمة الدولة، مما أدى به الى أن يصبح كالمكوك، يخرج من السجن ليعود اليه. ثم يتلقى تهديدات السلطة له بالتعذيب والتجويع، وتفرض عليه الاقامة الجبرية. ثم يبدأ في نسج علاقة ـ مهما كانت واهية ـ مع القوى التي سلخ سنوات طويلة من عمره وهو يحاربها.

وبعد أن يكون قد التقى برمز يعاد في السجن (سعيد الفدائي ابن يعاد)، فإنه يلتقي بها ـ برمزها الآخر ـ وهو خارج من السجن في هذا اللقاء يشعر سعيد بأن صقيع العشرين عاماً بدأ يذوب عنه، وتتساقط معه ضروب الخنوع والمذلة والصمت التي طالما ظل يمارسها. ومع يعاد يكتشف حريته وشجاعته. ثم يكتشف فيما بعد أن يعاد هذه هي ابنة يعاد الاولى، جاءت الى الأرض المحتلة عبر الجسور المفتوحة باحثة عن شقيقها الفدائي الاسير، سعيد.

ان أوجه التشابه بين يعاد الاولى والثانية تبدو واضحة، كذلك العلاقة العاطفية المتبادلة بين الواحدة منهن وبين سعيد. وكما عجز سعيد أبي النحس عن الاحتفاظ بالتصاقه الحار بيعاد الاولى، يعجز مرة أخرى مع يعاد الثانية، فيشهد معها ذات النهاية التي شهدها منذ عشرين سنة، حيث ينتزعها عساكر السلطة من بيته. وها هو التاريخ يعيد نفسه من جديد. «وودعتني يعاد مصافحة. ثم اقتربت بوجهها من وجهي وقالت: هل قبلت والدتي قبل رحيلها، يا عماه؟ قلت: حالوا ما بيني وبينها. قالت: اذن ضاعت عليك القبلة الثانية» (ص ١٩٣).

ويبقى سعيد ، وحيداً، وعاجزاً. فرغم التحول الداخلي في

شخصيته، فإن امكانية التغير الجذري لشخصية كهذه تبدو مستحيلة، لأن العودة الى البداية بعد هذا العمر الطويل غير ممكنة. هذا ما تعبر عنه يعاد الصبية في حوارها الاخير مع سعيد. فالتحول الذي لمحناه في هذه الشخصية لم يرتق الى مستوى التحول الكيفي، ولم يتخذ شكل النقيض، فسعيد يفكر بالاختباء عندما يطرق العسكر باب بيته لانتزاع يعاد منه.. ليعطي الشعب مهمة التغيير، واضعاً نفسه خارج اطار هذا الشعب الذي يغيِّر. فالإرث الطويل الذي ساهم في تكوين هذه الشخصية، يحول دونها والتحول المطلق الى النقيض.

* * *

وليس من قبيل الوهم أن ينتهي سعيد الى الجلوس فوق الخازوق، وحيداً، يأكله البرد. فهو في النهاية موقعه الحقيقي. وحتى يعاد، التي منها ينتظر الدفء لم تعد الآن ذات جدوى. أليست هي التي أكدت له أن خازوقه حقيقة وليس وهماً..

ومن موقعه هذا يجد سعيد نفسه أمام مجموعة من الخيارات:

- اما البقاء فوق خازوقه، كما هو صديقه «يعقوب» الذي يشاطره الجلوس في موقع مشابه.

- أو قبول تبرير «الرجل الكبير» (السلطة) وتمويهها له بأن ما يجلس عليه ليس بخازوق.

- أو أن يختار الحل الثوري الذي طرحه الشاب الذي يتأبط جريدة الحزب، حيث يقول: «الذي لا يريد أن يقعد عليه ينزل الى الشارع معنا. لا بديل ثالث، فاختر» (ص ١٩٥). لكن اختيار سعيد لا يتجاوز المطالبة بخازوق اقصر، ويرفض أن ينقذه الشاب، فيزداد تشبثاً بخازوقه.

- أما الاختيار الرابع، فيكون مع يعاد التي أراد أن يرفعها معه

الى الخازوق، وأرادت هي أن تسحبه معها الى قبر الغربة. لكنه يتشبث بخازوقه.

ـ وثمة اختيار تطرحه باقية ويمثله ولاء وسعيد الفدائي المقاومة، تقول باقية: «انزل فقد بنى لك ولاء الى جانبه قصراً من صدف البحر» (ص ١٩٥) لكنه يتشبث بخازوقه، ويناديه سعيد الفدائي: «تعال يا والدي أدفئك بعباءتي» (ص ١٩٥)، فيرفض ويستمر متشبثاً بخازوقه.

كل هذه الاختيارات الموضوعة أمامه، يرفضها سعيد بمجملها. وهنا لا يبقى له سوى الاختيار الغيبي الذي هيأ نفسه لتقبله منذ البداية، اذ يصيح متوسلاً الخلاص من القوى الاعجازية التي تستجيب تواً لرغبته.

ان هذا الاختيار، لا يقود سعيداً الى عالم فضائي خارج حدود العالم المادي، بل يقوده الى عزلة عقلية تتمثل ذروتها في الجنون الذي قاد نفسه اليه. تلك هي نهايته، وكل ما اعتقده حول وجود الكائن الغيبي الذي ذهب معه، لم يكن سوى محض خيالات وأوهام.

وقد مضى سعيد في اختياره الاخير، غيمة تمر في السماء، تمضي، لتشرق بعدها الشمس. تلك كانت رؤية يعاد وهي ترفع وجهها الى السماء مشيعة سعيداً الراحل في الفضاء محمولاً على ظهر الرجل الفضائي. ثم ان يعاد الثانية لم تجد سوى جملة مقتضبة تواجه خبر موته: لقد أراح واستراح.

عناصر السخرية ودلالتها

يتميز عطاء اميل حبيبي الأدبي بترسيخه لأسلوب جديد في الأدب الفلسطيني هو الأسلوب الساخر، حيث غابت الضحكة عنه لشدة وطأة الاحداث التي ألمت بشعب فلسطين، فكأنما لم يعد في حياة هذا الشعب متسع من الوقت لممارسة حقه الانساني في الضحك.

وفي كتاباته، يعيد الينا اميل حبيبي الضحكة الغائبة، نقرأه. «فنضحك عالياً كما لم نضحك منذ ثلاثين عاماً»[١٤]، دون ان تنسينا الضحكة المأساة، فهي لا تقفز عنها ولا تتجاوزها، لكنها تؤكد أن الشرط الذي ينتج احزاناً كثيرة، قادر في الوقت نفسه على انتاج ضحكات كثيرة تنطلق منه لترتد سهاماً إلى نحره فالضحكة صرخة، رأي يقال، ومواجهة.

حين يقف المهرج، في «لكع بن لكع» داعياً الناس الى الضحك، فإنه يتقمص الكاتب وينطق بفلسفته، فيكثف المعنى العميق لتلك الاهتزازات التي تطلقها الحنجرة من أعماق الجرح:

«اضحكوا!

فالضحك يطلق اللسان

ويشفي من خرس.

يا أجيال الصمت!

آن لك أن تضحكي.

تكلمي!

فاذا لم تتكلمي، اضحكي!

اضحكوا، اضحكوا

اذا حبسوا أنينكم، انفجروا ضحكاً.

انفجروا ضحكاً.

الضحك سلاح ماضٍ ذو حد واحد.

---

(١٤) وردت في «لكع بن لكع» - ص ٥٩.

لو ضحك السجناء كلهم، في لحظة واحدة معاً، واستمروا في الضحك،

هل يستطيع السجان أن يضحك؟

اذا قالوا لكم ان الضحك بلا سبب من قلة الأدب.

كونوا قليلي الأدب!

شر البلية ما يضحك

فهل هناك بلية أشر من هذه البلية؟

اضحكوا!

العين للبصر والأذن للسمع واليد للمس والفم للقبل.

فاضحكوا!

ولولا خوفي من أن ينتبهوا الى هذا السلاح فيشرعوا قانوناً يحظرون به عليكم ماء البحر والضحك.

لأغرقتكم بالضحك.

اضحكوا»[١٥]

* * *

تنبع سخرية هذا الفنان من داخل الحزن وتمتزج فيه، فالضحكة التي يتكىء عليها هذا الأسلوب، تبسط خلفها بقعة سوداء ومأساوية للواقع المعاش. انها نوع من الكوميديا السوداء ذات القدرة السرية على تلوين الأنفعالات وجمع نقائضها معاً. هذه الكوميديا، التي يشع من أطرافها لحن حزين، لم تكن مألوفة من قبل في الأدب الفلسطيني،

---

(١٥) المصدر نفسه ـ ص ٦٠ ـ ٦١

رغم أنها أثبتت حضورها في عطاءات كثيرة من آداب الشعوب المقهورة.

حول هذا الأسلوب، يقول اميل حبيبي: «ما من شعب ذي تراث عريق إلا ويحتل الأدب الساخر، الاجتماعي والسياسي، مكاناً مرموقاً في تراثه. وهذا شأن التراث العربي العريق. ويتعاظم دور هذا الفرع من الأدب - ويبدو أنه يزدهر - بتعاظم القمع السلطوي الرجعي وازدياد الحاجة لدى الجماهير المسحوقة الى أسلحة أشد مضاء وأشد نفاذاً الى صميم الحاكمين بأمرهم»[١٦]

تبرز استفادة اميل حبيبي من التراث العربي لتطوير أسلوبه الساخر، في أدق العناصر المكونة للعمل الادبي، وهو اللغة فلغة الكاتب تراثية غنية، يستخرج منها المفردات التي هي أقوى في دلالالتها الساخرة، وأكثر قدرة على التعبير الدقيق والمختزل عن جوهر ما يقصده. لكن اللغة لا تتحنط لديه، فهو لا يتورع عن الاستفادة من القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وايماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام. ثم يتجاوز ذلك الى استنباط مفردات جديدة يشتقها من مجموع التراث اللغوي، فتغني أسلوبه الساخر بثروة متجددة، في الوقت الذي تكسر فيه حاجز الخوف القائم أمام مهمة تطوير القاموس العربي واغنائه.

والثقافة التراثية للكاتب، تتبدى في أسلوبه واستشهاداته، فهو يطور أسلوباً يقترب - أو يستفيد - من أسلوب المقامة العربية التي اعتبرت طويلاً شكلاً عاجزاً ومتخلفاً في الأدب العربي قياساً لحركة الشعر، فأصابها الاهمال، ولم تمنح العناية النقدية والدراسية الكافية، مع أنها تمثل الأصول الاولى للقصة العربية التي انفصلت عنها تماماً

---

(١٦) عن حديثه مع المستشرقة فاسيلينار أجيكوفا. مصدر سبق ذكره.

(بأستثناء محاولة المويلحي في مطلع هذا القرن). وقدرة اميل حبيبي على الاستفادة من هذا الشكل، وتطويره في أطار أسلوبيته الساخرة، تظل عملاً خلاقاً يدفع من جديد الى اعادة النظر في جزء هام ومهمل من التراث الادبي العربي.

ويطوّع الكاتب ضروب البلاغة التقليدية لخدمة أسلوبه الساخر، فبينما أسرف الأدب العربي - في عصور الانحطاط - في تجميل وجهه العاجز بالمحسنات البديعية، سجل النقد العربي، في عصر اكثر تنوراً مآخذه على نتاج تلك الحقبة، والمتمثلة بافراطه ومغالاته في استخدام الطباق والجناس والسجع. الخ، ودمغت هذه الأدوات بالتخلف، فأصبحت تشكل آفة وثغرة ينفذ من خلالها النقد، مما أدى الى سقوطها تحت ضربات المطرقة النقدية. وظلت النظرة اليها مقرونة بالغضب. لكنها، مع أميل حبيبي، عادت الى مواقع جديدة، بعد أن مسح عنها غبار الأهمال والمبالغة، وطوّرها لتخدم أسلوبه الخاص والساخر.

وتشكل المادة التراثية عنصراً رئيسياً يسند الكاتب بها رؤ ياه. ومن هنا تكثر في كتاباته الاستشهادات، سواء من التراث الادبي المكتوب، أو من التراث الشفوي المتناقل. وبذلك يمثل هذا التراث مصدراً هاماً وأولياً من مصادر السخرية التي يتميز بها أسلوب الكاتب.

* * *

رغم الحزن والمرارة التي تميزت بها «سداسية الايام الستة» وعبرت عنها، فإن روح السخرية تظل تفيض من بعض جوانب هذا العمل دون أن تتمكن منه الى حد اعتباره عملاً أدبياً ساخراً يضاف الى رصيد الكاتب في هذا المجال.

لكن «السداسيّة» ، في بعض جوانبها التفصيلية التي نهضت على

السخرية، كانت بمثابة الاشارة الاولى والبدايات الواعدة لتميز أسلوب الكاتب في هذا المضمار الصعب، ومثلت ارهاصاً لتحقق هذا الشكل في أعماله التالية، والذي اكتسب من خلاله تفرده وتميز شخصيته الفنية.

واذ تغيب روح السخرية تماماً عن بعض لوحات السداسية لشدة هيمنة الحزن فيها، فإن بعض مقاطعها، أو بعض اللمحات التفصيلية فيها، تظل تحتفظ بتلك الروح رغم المرارة.

في اللوحة الأولى ترتسم شخصية الصبي مسعود بأسلوب ساخر، فهو «يتجعَّس»[17] كما لم يتجعس من قبل وهو يعلن أن له أقارب. انه. «يفهم في السياسة، بل لمسعود نشاطه السياسي الخاص، من مثل تنفيس العجلة اليمنى في سيارة الشرطة (.) وهناك دلائل كثيرة تشير الى أنه أول من نظم شعار عرب ذهب» (ص ٧). وهو يلقب بالفجلة و. «يحب الفجل، ويحب عادة المناداة بالكنية لأنها تحقق المساواة بين الناس، بدون الحمائل وقرفها» (ص ٨، ٩). وتطل جوانب ساخرة في هذه الشخصية، وهو يحاول محاكاة ابن عمه في نطق الكلمات حيث يلفظ القاف قافاً ويفخمها، لكنها لا تخرج من بين شفتي مسعود إلا كافاً متعثرة، ثم تخونه القاف اذ تأتي في غير موقعها .. «ـ ابن عمي. وشد على العين حتى كادت تخرج قافاً» (ص ١٠).

وتساهم اللغة في خلق المناخ الساخر الذي يميز هذه اللوحة: «أطراف مشلخة من حمولة واحدة». «عائلة طالعة من الحيط». «وظلوا يمرحبونه» «يوم الجعسة» «ولو لحسة لحسة». «يسمع

---

(١٧) حسب «المنجد في اللغة والاعلام» ـ بيروت دار المشرق ـ ط ٢٣ ـ فالكلمة تعني: تقذّر او افحش بكلامه ـ ص ٩٣

تشقيعة»، وهي لغة تستفيد من الموروث الشعبي.

وفي اللوحة الثانية التي تتشكل من مأساوية تجربة الشخصية التي تتحدث عنها، يلتمس الراوية فسحة ضيقة يسرب من خلالها سخريته وهو يتحدث عن بطله وتجربته معه. «وكنا سوية، مؤسسي الجمعية السرية الاولى في مدرستنا الابتدائية لمحاربة الانكليز، التي لم يكن فيها سوى العضوين المؤسسين، ولم تترك اثراً سوى عادة التدخين المزمنة والتي اعتبرناها من مقتضيات العمل السري» (ص ١٤)، أو أن يدفع الكاتب بطله الى السخرية من ذاته، وبالأسلوب الساخر نفسه، وهو يتحدث عن تجربته. «وعالجت قرض الشعر بالانكليزية وبالعربية، فقرضت الهواء، باللغتين معاً». (ص ١٥).

واذ يوحي اسم «أم الروبابيكا» في اللوحة الثالثة بالسخرية من الشخصية التي تتحدث عنها، فإن الكتابة تأتي لتتصدى لتلك السخرية التي تثيرها «بربرة» الالسن التي لا تعرف السر الخفي وراء افعال تلك المرأة. «تستهجنون من أم الروبابيكا أنها تشتري جميع دواشك القنيطرة، وتقبلون من السلطات أن ترسي مزاد القنيطرة - بكل ما فيها من أثاث ( ) على مقاول ذي مال أو ذي دالة» (ص ٢٣، ٢٤).، فتتحول السخرية عن المرأة الى السخرية من تلك الألسن ومن المقاول وأيماناته المغلظة التي يحلفها.

وتغيب السخرية في بقية اللوحات التالية، لكنها تطل في الاخيرة على شكل ومضة يسخر فيها الكاتب من ذاته، حينما يكتشف تضاؤل قوة الكلمات أمام حجم التجربة الانسانية وزخمها ». قلت لهم: سأكتب عما شاهدت. ولكنني في تلك الليلة لم أنم من غصات الندم. سأكتب؟ ما شاء الله! وهل احملهم جميلة» (ص ٤٥).

وتبقى السخرية، في هذا العمل، مجرد اشارات وبدايات، لا

تبسط هيمنتها على كلية العمل الفني وتصبغه بصبغتها، ولكنها تظل تعد وترهص بما هو قادم.

* * *

وتتجلى السخرية في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» في كلية العناصر الاساسية المكونة للعمل الادبي، فتصبغه بروحها، بحيث نقف أمام نموذج أدبي ساخر في شكله وجاد في مضمونه، دون أن نلمس أي تناقض أو انفصال بين جدية المضمون وهزلية الشكل الذي حل فيه.

فالشخصية المحورية هازلة في تركيبها وتكوينها. والاحداث التفصيلية التي تعيشها هذه الشخصية في حياتها، أو التي تلتقطها من حياة الآخرين في محيطها، تبقى موسومة بهذه السمة. واللغة التي تصاغ بها ملامح تلك الشخصية وردود افعالها تستجيب لمنحى الشخصية والأحداث في توجهها الهازل. فتشكل في مجموعها عملاً أدبياً ساخراً يرسم الحقيقة الجارحة، ويقودنا في معناه الى الواقع المر والمأساوي الذي يتحدث عنه وينبع من داخله.

السخرية في الشخصية:

فسعيد ابي النحس المتشائل انسان يعيش واقعاً مأساوياً ويشهد أحداثاً درامية تمسه بشكل مباشر، إلا أنه غالباً لا يواجه درامية الحدث بردود الفعل السلوكية التي يقتضيها ذلك الحدث. فاذ يواجه ـ مثلاً ـ سؤالاً مأساوياً في جوهره يطرح عليه في وضع مأساوي، من نوع السؤال الذي طرحه عليه اناس مشردون من أرضهم: «ـ نحن من الكويكات، التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحداً من الكويكات؟» (ص ٧٣) تكون ردة فعله ضحكة كادت تنطلق، لمجرد اعجابه بترديد حرف الكاف في كلمة الكويكات. وحتى الوقائع المأساوية الأكثر مساساً بذاتيته وخصوصية حياته (كموت والده على

قارعة الطريق، أو موت اخيه الذي قطعّه الونش) يرويها بشكل ينتزع من القارىء ردة فعل تتناقض مع الجوهر المأساوي للحدث، اذ يجعله يضحك، تلك الضحكة التي تجعل القارىء يقترب أكثر من جوهر هذه الشخصية، بل تجعله يتورط اذ يتقمص وضعيتها وحالتها.

وثمة، في مكونات هذه الشخصية عناصر أخرى تساهم في تشكيل ماهيتها الساخرة التي تُضحك، فتفضح، وتعري:

أ ـ التغابي: من الخارج، يبدو سعيد أبي النحس غبياً. لكن الغباء لا يثير سوى ضحكة عادية، أما التغابي فهو يفجرٌ الضحكة بقدر تفجيره لما حوله، حيث تتحول السخرية الظاهرية من الذات الى سخرية من السلطة (مثلما رفع علم الاستسلام الابيض على سطح بيته نتيجة فهم خاطىء، فقادته فعلته الى السجن، اذ اعتبرتها السلطة عملية انفصال عن الدولة)، ومن هنا تكتسب السخرية مدلولاتها، فكل علاقته مع السلطة ورموزها، تستند الى قدرته على التغابي المموه بالغباء، فهو لا يفصح دائمًا عن تغابيه وانما يسوقه ويمضي كأنما الأمر غباء عادي. لكنه لا يملك أحياناً إلا أن يفصح عن تغابيه. «فمضيت الى يعقوب بهذه البشارة (. .) ولم اكن احسبها بشارة بل أردت له أن يتوهم أنني أحسبها بشارة» (ص ١٤٤).

ب ـ المبالغة في تقزيم الذات: فالنظرة الى الذات من موقع يبالغ في فضح ضآلتها، يظل أمراً قادراً على انتزاع الضحكة. . «كانت البداية حين ولدت مرة أخرى بفضل حمار». لكن دلالة هذه السخرية من الذات تعود لتكتسب معناها الذي يتجاوز مجرد الاضحاك. «ان حياتي التي عشتها في اسرائيل بعد، هي فضلة هذه الدابة المسكينة» ص ٦١ ، ٦٢).

والمبالغة في تقزيم الذات، ينفي عنها البطولة. ومجرد الاعتراف الذاتي بانتفاء البطولة، مهما كان حقيقياً وصادقاً، يظل مدعاة ومبرراً

للضحكة. «خيراني بين الاستمرار في الصعود أو أن أموت شهيداً. فاخترت الأمر الاول» (ص ٨٣). «قلت انهزم أسلم عاقبة!» (ص ١٦٢). وحينما يتلازم سلوك الجبن مع ادعاء خفي ببطولة كاملة ينفي وجودها السلوك نفسه، يستثير السلوك والادعاء معاً مزيداً من الضحك (فهو ينكمش اذ يرى الحاكم العسكري مصوباً مسدسه نحو صدغ طفل ومهدداً أمه بقتله، فيدعي ان انكماشه هو من قبيل التأهب للانقضاض، مع أنه في الحقيقة انكماش الخوف). «. قلت في نفسي: سأثور عليه اذا ما أطلق الرصاص. ولكنه يهددها فحسب. فبقيت منكمشاً» (ص ٦٨).

جـ - المبالغة في تضخيم أهمية الذات: مقابل السمة السالفة، وعلى النقيض منها، تقف المبالغة الادعائية بأهمية الذات. وبمقارنة هذه الادعاءات مع السمات الاساسية المعروفة التي تكوّن هذه الشخصية، تصبح الضحكة مشروعة. «اني انسان فذ. فلا تستطيع صحيفة ذات اطلاع، وذات مصادر، وذات اعلانات، وذات ذوات، وذات قرون، أن تهملني» (ص ٦٢).

لكن المبالغة في تقدير الذات والاعلاء الوهمي من شأنها في موقف يمارس فيه الآخرون عملية تحقير لتلك الذات، يفجرٌ سخرية أعمق، اذ تستنبط الشخصية ادعاءها من نقيضه الموضوعي. «لم يشأ الرجل الكبير إلا أن يصحبني الى بيت خالتي فيسلمني الى مدير السجن تسليم اليد باليد. فنحن الذين ورثنا الدولة عن آبائنا، تظل مراتبنا عالية ولو في قاووش السجن (.) حتى أركبوني في سيارة البوليس المقفلة، الرجل الكبير مع السائق الكبير، وأنا محشور مع ستة من رجال الشرطة فيما يشبه عربة الكلاب. فلما أقفلوا الباب قلت: صوناً لسمعتي» (ص ١٦٤).

د- المبالغة في التباسط وهي صورة أخرى من صور التناقض

السلوكي مع الموقف، حيث السلوك التلقائي يبرز في غير موقعه، ويأتي المقال خلافاً لما يقتضيه المقام. فهو يتباسط مع الحاكم العسكري «وتبحبحت فسألته: سيارتك هذه؟ من أي موديل؟ فقال انكتم. فانكتمت» (ص ٦٩)، ومع مديره في المدرسة. «فتنطحت للمدير وصحت في وجهه همساً: ولكنها ليست من عكاء» (ص ٧١). ومثلها التباسط مع الحارس الذي يقوده الى سجنه. «أصبح هذا الحارس صديقي وأخي فقد عبرنا سوية دهليزين في سجن واحد، كالمشاركة في العيش والملح. فقلت له: مدير عالي الثقافة» (ص ١٦٩ ، ١٧٠). فمن تناقض المقال مع المقام تنفجر الضحكة.

هـ ـ **تلقائية الاستجابة وسرعتها**: فزمن الرجع ـ بتعبيرات علم النفس ـ الذي يسجل الوقت بين حدوث المثير وتحقق الاستجابة التي يقتضيها، يبدو غائباً لدى هذه الشخصية في استجاباتها، أو على الأقل يحدث سريعاً بدرجة مذهلة تعجز المعايير المجردة على ادراكه. فهذه الشخصية، ولشدة مبالغتها في الانصياع لأولي الأمر، تعطل امكانيات العقل ودوره لديها، من أجل المحافظة على مواقعها، فتبدو فجة في تلقائية استجابتها. من تلك الفجاجة تنبع السخرية، سخرية الشخصية من ذاتها. «قال فأمسك لسانك انها فروط. فأمسكت» (ص ٦٤). «وصاح في وجهي أن قم. فقمت» (ص ٦٧). «فقال انزل. فنزلت» (ص ٩٢). «وصاح تأدب! فوقفت متأدباً» (ص ٩٩). لكن السخرية من الذات تتجاوز ذلك الى السخرية من نمط تمثله، وسلوكها مجرد مثال له.

وتتحول بعض الاستجابات الحركية لديه الى فعل يشبه اللازمة، حيث يتكرر في غير موقع طلباً للحماية دون أن يكون قادراً على أن يحمي، مثل اشهاره بطاقة اتحاد عمال فلسطين تلقائياً كلما وجد نفسه في مأزق. هذا الفعل الذي يكرره ابتغاء لمراضاة السلطة فلا يرضيها، يظل فعلاً ساخراً في شكله ومعناه.

ان هذه الشخصية، المتواطئة مع السلطة، تبدو ساخرة من تواطئها سخريتها ممن تتواطأ معهم ، فإذ تواجه باتهام أن متاع بيتها هو ملك للدولة، لا تجد إلا الاقرار بما هو أكثر مدعاة للسخرية: كلنا ملكها. «حتى استدعينا يعقوباً فأقنعته بأنني، أنا أيضاً، ملك الدولة» (ص ١٣٨). وهنا تكمن دلالة الشخصية الساخرة التي أرادها الفنان، لا في فرادتها المتميزة كنمط كاريكاتيري يبعث على الضحك، وإنما في العلاقة الثنائية التي لا تنفصم بين ذات هذه الشخصية والعالم الذي تعيش فيه، بحيث تترابط دائمًا سخريتها من الذات بسخريتها من الموضوع.

كليّة مأساوية وسخرية في التفاصيل

رغم الخط المأساوي العريض الذي يميز الأحداث التي تلم بالشخصية وتحيط بها ، من حيث كونه رصداً لحياة سعيد أبي النحس المتشائل في زمان ومكان فلسطينيين شهدت جميعها ـ المكان ، الزمان ، الشخصية ـ احداثاً مأساوية ، فإن مجموعة الأحداث والوقائع التفصيلية التي تتراكم لصياغة هذه المأساة تبقى في معظمها نسيج من مادة أخرى هي السخرية

فالخط العريض للحدث الروائي يستند الى التاريخ الموضوعي والتاريخ الشخصي المأساويين في ارتباطهما معاً، اذ تتداخل مأساة الشخصية بمأساة صنعها التاريخ. فيرتبط سقوط فلسطين تاريخاً وموضوعياً عام ١٩٤٨ بسقوط سعيد أبي النحس ذاتياً متمثلاً باشتغاله زعيمًا في اتحاد عمال فلسطين (ومعادله الصحيح عميلاً في احد اجهزة السلطة).

وينعكس الحدث التاريخي الرهيب المتمثل بترحيل الفلسطينيين عن أرضهم، على تجربة سعيد نفسه، حينما تنتزع يعاد من بيته وترحّل الى خارج الحدود.

وعندما يخرج التاريخ الفلسطيني من الاستكانة للمأساة الى البدء بصياغة الملحمة، ينعكس هذا الفعل الموضوعي الكبير على حياة وتجربة الشخصية نفسها. فسعيد أبي النحس الذي شدته جذوره العائلية فلم يخنها، تنامت بذوره فخانته وخانت الجذور. فالتقطت البدايات الصحيحة، وكانت البذور من العائلة نفسها، لكنها أدركت أن خيانة العائلة هي شرط لعدم خيانة التاريخ.

وتجربة القمع العريضة، التي تمس شعباً بأكمله، تنعكس على سعيد نفسه بشكل مباشر، فيصبح عرضة للقمع، فنراه يتعرض للسجن أكثر من مرة، والى التهديد والمحاصرة والاضطهاد. الى أن تقوده تلك التجربة الى نهاية مأساوية.

فالخط المأساوي يتنامى متحاذياً مع حياة «المتشائل» المتمثلة في الخسارة الدائمة: خسارة الوطن، وخسارة الحبيبة، وخسارة الزوجة، وخسارة الابن. وحتى خسارة الذات.

لكن الكاتب، وعلى لسان بطله، لا يتحدث عن المأساة بلغتها، وانما يستعير لغة الملهاة وأدواتها ولا يبسط المأساة ليعززها بتفاصيل الأحداث المأساوية، وانما يشكلها من تراكم الاحداث الطريفة في حد ذاتها والتي لا تلغي مأساوية المأساة.

ولا يمكن، بالطبع، اختزال تلك التفاصيل أو سلخها عن سياقها في هذا المجال للاجابة عن الاسئلة الصعبة: كيف تكون الاحداث التفصيلية الساخرة قادرة على صياغة المأساة والتعبير عنها؟ وكيف تكون المأساة قادرة على استيعاب تلك الطاقة من السخرية وهذا الحشد المتقاطر من تفاصيل أحداث ساخرة؟ وكيف يتحقق قانون الوحدة والصراع بين النقيضين ـ المأساة والملهاةـ في اطار واحد؟

هذه الأسئلة المتشابكة والمركبة، تظل بحاجة الى اجابة مركبة ومتشابكة، تجد شكلها في العمل الفني ذاته.

السخرية في اللغة

تستجيب لغة الفنان وتنسجم مع اتجاهه في الكتابة ، فهي لغة ساخرة تستلهم قدرتها على السخرية من ذاتها كلغة ، بتركيبها ودلالاتها ، ومن موقعها في السياق الحدثي ، ومن خروجها عن المألوف في اللغة وتنسجم تلك اللغة مع تكوين الشخصية الأساسية والأحداث الأساسية ومكوناتها التفصيلية التي تصنع العمل الفني

وعناصر اللغة الساخرة، تستمد هنا طبيعتها من جوانب متعددة:

أ ـ **الجناس اللغوي** وهو أكثر الأدوات اللغوية استخداماً لدى الكاتب، ويشكل مادته اللغوية الاساسية، القادر على توظيفها بيسر وسهولة لأهدافه وأسلوبه. فمن تقارب لفظ مفردتين في جملة واحدة وتغاير معناهما، تتشكل حالة من التناقض لا في داخل التركيبة اللغوية وحدها وإنما في الموقف أو المعنى. وتنهض السخرية على أساس هذا التناقض بين الايقاع الموحد الذي يجمع الكلمتين المتشابهتين في التلفظ رغم تغاير معناهما. ويتضح ذلك في تركيبة الجملة، حيث تفيض الرواية بمثل تلك التراكيب التي تشكل عصباً أساسياً في البناء اللغوي الساخر للكاتب. ومن الأمثلة على ذلك:

ـ «كنت متكئاً على **المزولة** وقد **زاولني** القلق» (ص ٧٨).

ـ «. ولم أثب الى رشدي إلا بعد أن **وثبوا** علـيّ فطرحوني أرضاً» (ص ١٤٦).

«. **أفرطت** في الولاء حتى أصبح في عرفهم **تفريطاً**» (ص ١٦١).

ـ «. فزجرني وصاح: كنت أحسبك **حماراً** فاذا أنت **أحمر**» (ص ١٦٨).

ـ «فأردت أن أجاريه في **شِعره** فشدني من **شَعري**» (ص ١٦٧).

وفي مواقع اخرى نقرأ جملاً أخرى تتضمن مثل هذا الجناس، ومن مفرداتها: الثريا / الثرى ، قلبي / ظهر قلب، رجلاً / أرجل، الذهب / وذهب، استحليتها من / أحل في. الخ[١٨].

ب- الاشتقاقات أو التحويرات اللغوية: ومنها كلمة «المتشائل» المنحوتة من كلمتي التفاؤل والتشاؤم، و «شكسبرني» الحراس (من اسم شكسبير)، وزمان «البيرسة» من (اسم بيبرس)، وغيرها من الكلمات المشتقة «استفرغني» الفراغ، كنا «نتماوأ» (من المواء) وهي كلمات لا تكسر فقط تابو اللغة، وإنما يفرضها العمل الفني ذاته وحاجاته الى الكلمات المعبرة[١٩]

جـ - السجع: وهو لا يعيد هنا لعب دوره القديم كمحسن بديعي يطمح الى تنميق وتجميل العمل الادبي، وانما يمثل أداة من أدوات الكاتب في السخرية:

- «وكانت الريح صرصراً والأرض قرقراً. وقد تدلت ساقاي فوق هوة بلا قرار كما تدلى الليف في الخريف» (ص ١٥٩).

- «فقلت متهكماً وأنا أتظاهر بالجهل بالجيوبوليتيكا: ها نحن خرجنا عن الخط الأخضر ودخلنا في خط العرب الأغبر، الذين تركوا أراضيهم أنتيكا» (ص ١٦٨).

---

(١٨) وفي «لكع بن لكع» يواصل الكاتب اعتماده على هذه الأداة اللغوية، فنقرأ مثلاً.. «ونقبل على الفرجة منفرجي الأسارير» (ص ١٠).. «وأشد ما يشدنا الى المهرج..» (ص ١٠).. «ونعود بجوارحنا الى المهرج وقد جرحته بدور بذهابها» (ص ٢٥). «وتتجمع النسوة القدمات القادمات» (ص ٣٧). «كما تظهر القرينة لناصرتنا في الليل البهيم: بهيمة لها عدة رؤوس. .» (ص ٥١). «فالتعميم في بلادنا يؤدي الى التعتيم» (ص ٥٣). «أرسلني الى بئر خليجية حتى تختلج الروح في صدري» (ص ١٠٤). كما يظهر الجناس في الرد الحواري «- بدور ! بدور الخرساء». «- بل بدور الخنساء يا قشمر!» (ص ١٥).

(١٩) ونقرأ في «لكِع بن لكع» كلمات: «الأخرالوجيا، النوسطالجيا، البطريجية (نسبة الى بساط الريح) يؤخنخك، الحذحذة.

د ـ الخروج عن المألوف القواعدي: حيث يتم جمع أو تثنية ما لا يجمع أو يثنى مثل: سعيد / سعيدين، حيفا / حيفاءين، الماء / الماءان، وتصل حدود السخرية الى حد تكسير قواعد اللغة الانكليزية بالتثنية العربية. «فلا تظهر تصريحاته إلا في التايمزين ـ تايمز لندن، وتايمز نيويورك» (ص ٩٨).

هـ اللازمة اللفظية: ويؤدي تكرارها المتتابع في موقف محدد مهمة السخرية. فهي سخرية من الطرف الآخر في الفصل المعنون «حديث شطط في الطريق الى سجن شطه»، اذ يردد سعيد لازمته: «ما شاء الله. ما شاء الله» وهو يتابع حديث الرجل الكبير، يصوغ السخرية سؤالاً متغابياً، ثم يردد اللازمة تلك لتكثف دلالات الساخر بإيجازها الايقاعي. وفي الفصل المعنون «وجهتا نظر في مصيبة اسمها الطوق» تتردد اللازمة «يا حي الله.. يا حي الله» لتلعب دور الغطاء الذي تتستر خلفه الشخصية في مأزقها داخل الموقف، فتصنع السخرية، وتمنح دلالتها في الموقف

و ـ الجملة الاستدراكية: حيث تقفز تلك الجملة فجأة الى وسط السياق لتضيف عنصراً جديداً ساخراً الى السياق الساخر نفسه:

ـ «. وأخذت تقول في وجه والدتي: أي غير شكل يا عجوز النحس (هذا اسم والدي، رحمه الله): أي شكل بعد هذا الشكل ..؟» (ص ٦٦).

ـ «أما فريديس ـ الفردوس ـ فبقيت لحاجة في نفس يعقوب. وهو غير معلمي يعقوب من اتحاد عمال فلسطين. بل جيمس (يعقوب) دي روتشلد» (ص ١٢٤).

ويلخص اميل حبيبي دلالة السخرية في أدبه بقوله: «. كان لي هدف معين وهو فضح سخف الاضطهاد القومي في اسرائيل، وان أكشف عن ضعف الظالمين، وأن أقول للمظلومين انكم أقوى منهم لو

تعلمون. وكان علـيّ في نفس الوقت أن أوجه انتقادات الى مجتمعي المظلوم وان أكشف عن نقاط ضعفه»[٢٠]

هكذا تنطلق الضحكـة، فتكتسب معناهـا من سخريتهـا من السلطات والأنظمة، سلطات الاحتلال الاسرائيلي، وكل الانظمة التي يلي أمور الناس فيها «لكع بن لكع».

سخرية الكاتب لا تترك أحداً من الاعداء من شرها، فهي لا تصالح ولا تهادن، لا تفتح عيناً وتغمض عيناً. فلا فرق بين عدو «هنا» وعدو «هناك»، وعندما يتساوى الاعداء في العداوة، يتساوون في السخرية. والبادي أظلم.

ولا تقفز السخرية عن اخطاء الذات وعيوبها، فهي لا تحتمل حتى الاخطاء والعيوب الصغيرة التي تصدر عنها، حتى لو كان الخطأ بحجم بيع علبة من علب الافراح للمحتل، أو رفـع كلمة بلغـة المحتلين على واجهة محل.

فالضحكة لا تشفي من خرس فحسب، بل تشفي من عيوب وأخطاء.

* * *

ويبقى سؤال:

هل يتكرس الكاتب، كاتباً، برواية أو روايتين؟

القاعدة تنفي، لكن الاستثناء يبقى قائمًا. ولعل أميل حبيبي يمثل هذا الاستثناء، في الروايـة الفلسطينيـة والروايـة العربيـة على السواء.

فهو كاتب لا يطرح حضوره من خلال تراكم الصفحات، فعيب

---

(٢٠) عن حديثه مع د. رضوى عاشور ـ مصدر سبق ذكره.

الاقلال في عطاء الكتابة يتضاءل أمام زخم وكثافة العطاء القليل نفسه، ونفاذ الرؤية في داخله.

فأية رؤية تلك، أي توقع ذلك، هو الذي جعل المرأة النورية»[٢١]، زنوبا الحسناء، تعود الى الحي بعد ثلاثين عاماً من البعاد، فيفرح الجميع بعودتها فرحة لم تكتمل اذ غادرت الحي وأهل الحي دون أن ترقص، لكنها أعطت لهم وعداً بأن تعود مرة اخرى وترقص لأولادهم ومعهم في الفضاء الرحب.

كانت القصة توقعاً، فأصبحت واقعاً.

جاء العائدون في «السداسية» إلا أن احداً منهم لم يرقص، مثلما عادت «يعاد الثانية» التي استكثرت زغرودة فرحة عودتها في ظل الاحتلال، فهي فرحة لم تكتمل. ومثلها عادت «بدور» (لكع..) بدوراً خريفية، فغاب اللقاء بين الحنين والفرح. فأهدى الكاتب كلماته «الى حنين وفرح حتى يكون اللقاء بينهما فرحاً»[٢٢]

فكأنما «النورية» عادت مرة اخرى، بأشكال متعددة، وبأسماء مختلفة، لكنها لم ترقص.

فهل ترقص؟

ذلك هو الوعد الذي ما زال قائماً للغد الآتي، تستشرف أفقه الكلمات وهي تستعيد الماضي وتعيد صياغة الحاضر، من أجل أن تحتفظ الذاكرة بثروة التجربة ولا تعود لعذريتها لتبدأ التجربة من جديد.

---

(٢١) اشارة الى قصته «النورية» للكاتب نفسه، وقد نشرت في الكتاب الذي ضم السداسية والمتشائل وقصص أخرى ـ الصادر عن دائرة الاعلام والثقافة المشار اليه سابقاً ـ ومن الجدير بالذكر أن هذه القصة نشرت لأول مرة عام ١٩٦٣

(٢٢) الاهداء الذي قدمه في «لكع بن لكع»

وعندما تحقق الكلمات ذلك، فإن الكتابة لا تذهب هباء، والدمعة والضحكة لا تذهبان هباء. لأن التجربة كلها لا تذهب هباء.

الفصل الثالث

جبرا ابراهيم جبرا : الفلسطيني والرؤيا البورجوازية

مدخل :

في اجابته عن سؤال حول اذا ما كان يقترح طريقة معينة لدراسة آثاره ، قال جبرا ابراهيم جبرا

« . أود أن أشير إلى نقطة واحدة ، وهي أن من يدرسني يجب أن يدرس تياراتي كلها معاً ، ويدرسها متواكبة زمنياً حينئذ سيقترب من منهجي ، اما ان يأخذ ناحية واحدة من تفكيري فانه سيكتشف فيها بعد ان اهماله النواحي الاخرى قد تركت فجوة في دراسته » .[1]

وإذا انطلقنا في دراستنا لعالم جبرا الروائي من هذه الأجابة ، فاننا يجب أن نرفق ذلك بالاقرار بوجود تلك « الفجوة » التي تحدث عنها جبرا في اجابته

---

(١) نشرت مجلة «شؤون فلسطينية » (العدد ٧٧ ـ نيسان ١٩٧٨) اجزاء من حوار اجراه الياس خوري مع جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٧٤ والمقتطف هنا هو جزء من غير المنشور حصلنا عليه من أرشيف مجلة « الكاتب الفلسطيني »

فجبرا ابراهيم جبرا ، اضافة الى كونه روائيا ، فهو شاعر ، وكاتب قصة قصيرة ، وناقد ، ومترجم ، ورسام انه فنان متعدد المواهب ومتشعب الأهتمامات وكلها تمتزج وتتداخل لديه لتشكله وتقدم لوحة متكاملة لشخصيته الفنية والفكرية في مجمل عطائها الواسع ويؤكد جبرا على هذا التكامل بقوله « لو لم اكن هؤلاء كلهم معا لربما لم اكن اي واحد منهم ، انني اتكامل كانسان او كمفكر او كمبدع عبر كوني هؤلاء جميعا ولم اشعر قط انني توزعت فيما بينهم بل انما كان في كل واحد منهم عون لي على تقوية الشخص الآخر في ، فما عجزت عن قوله رساما قلته شاعرا ، وما عجزت عن قوله شاعرا قلته روائيا » .[٢]

ان عزل جبرا ، الروائي ، عن ذلك الكل الكبير ، جبرا الفنان ، فيه شيء من التجزيء التعسفي اذا ما قدمت الدراسة طموحاً لفهم العالم الكلي لجبرا الفنان ولشخصيته الفكرية والابداعية ككل لكن هذه الدراسة تظل اضيق من ذلك في طموحها المحدد ، وهو الولوج الى عالم جبرا من خلال الرواية من أجل التوصل إلى نقاط اضاءة مبدئية لكشف عالم جبرا الفني الواسع

وليس في اختيار الرواية للوصول الى نقاط الاضاءة هذه ضرباً من الاختيار العشوائي

- فالشعر هو النشاط الذي يحظى بالأقل من الاهتمام لدى جبرا الفنان ، وهو - على حد قوله - أحد الروافد التعبيرية لاهتماماته الفنية .[٣]

- والقصة القصيرة - في اعتقاد جبرا - هي فن سهل قياسا الى الرواية ،

---

(٢) حوار اجراه نجمان ياسين مع جبرا ابراهيم جبرا - مجلة « الجامعة » العراقية - العدد الرابع - السنة الثامنة ١٩٧٨

(٣) عن الجزء غير المنشور من مقابلته لـ « شؤون فلسطينية » - مصدر سبق ذكره

ولذلك ، فقد أقلع عن كتابتها منذ ١٩٥٦ لاحساسه بأن القصة لا تفي بحاجته [٤]

- ورغم اعتزاز جبرا بما قدمه على صعيد النقد ، ألا أنه - كما أشار - لم يعد يفكر بكتابة المزيد من النقد كي يتفرغ الى كتابة رواية جديدة [٥]

- وقد يتنفس جبرا من خلال الترجمة ، فالترجمة ابداع آخر وتنفس ، لكنه رغم ذلك يظل محصوراً في محددات رئة الآخرين. إنها امتداد لاهتمامات الكاتب ومحاولة للمحافظة على أصالة الآخرين. «غير أنني فيما أكتب» - يقول جبرا - « أحافظ على أصالتي » .[٦]

- ويبقى الرسم الذي توقف جبرا عن العطاء من خلاله منذ الخمسينات فعلى الرغم من أهمية هذا الجانب في تشكيل الشخصية الفنية لجبرا ، إلا أنه لا يشكل أكثر من رافد آخر لاهتماماته الكتابية فللرسم علاقة بكتاباته - كما يقول -[٧] ، بما يحمله هذا القول من منح الأولوية للكتابة ، يعززه التوقف لصالح رفد التجربة الكتابية (الروائية) بخبرات المعرفة والممارسة في الفن التشكيلي

وليس في كل ذلك انقاصا لتلك الجوانب التي ساهمت في تطوير وتكوين شخصية جبرا الفنية ، او نفياً لتلك الجدلية القائمة فيما بينها والتي تصنع في محصلة التقائها وتفاعلها معاً شخصية الفنان فيه ، بل انها محاولة لابراز ذلك الجانب الأكثر وضوحاً وبروزاً وأهمية لتلك الشخصية ؛ ونقصد الرواية

---

(٤) مجلة « الجامعة » - مصدر سبق ذكره ومما تجدر الاشارة اليه ان لجبرا مجموعة قصصية واحدة بعنوان « عرق » صدرت عام ١٩٥٦ ضمت قصصه التي كتبها منذ ١٩٤٦ وحتى تاريخ اصدارها واعيد نشرها عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٤

(٥) مجلة « الجامعة » - مصدر سبق ذكره

(٦) عن الجزء غير المنشور من مقابلته لـ « شؤون فلسطينية » - مصدر سبق ذكره

(٧) المصدر نفسه - غير المنشور

فأن عجز جبرا في التعبير عن اجزاء من عالمه وفكره من خلال الرواية ولجأ إلى الأشكال الأخرى لكونها أكثر مطواعية لديه في تعبيره عن مسألة ما فتلك مشكلته فليست مهمتنا البحث عما لم يتوصل اليه من خلال الرواية او عما استطاع التوصل إليه بالأشكال الأخرى ، لأن مهمتنا هي البحث في الرواية فقط ، فيما قالته وصورته بأسلوبها أما عدا ذلك ، فتلك مهمة دراسات أخرى قد تتناول الجوانب الثانية في شخصية جبرا الفنية ، منفصلة ، او تتناول تلك الشخصية بتكاملها الفني

الزمن والزمن الروائي

خلال أربعة وعشرين عاما ، نشر جبرا ابراهيم جبرا أربع روايات :[٨]

١ ـ صراخ في ليل طويل [٩]

٢ ـ صيادون في شارع ضيق [١٠]

٣ ـ السفينة [١١]

٤ ـ البحث عن وليد مسعود .[١٢]

ورغم الفاصل الزمني بين صدور رواية واخرى (١٩٥٥ ـ ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ ـ ١٩٧٨) ، والذي يعطي مساحة لتأمل التطور في عالم جبرا

---

(٨) يشير جبرا الى انه كتب رواية اخرى بالانكليزية بعنوان « الصدى والغدير » عام ١٩٤٦ ، لكنها لم تنشر ـ راجع مقابلته في مجلة « الجامعة » ـ مصدر سبق ذكره

(٩) كتبت عام ١٩٤٦ بالانكليزية ، ثم ترجمها جبرا بنفسه الى العربية وصدرت عام ١٩٥٥ ثم اعيد نشرها في طبعة ثانية عن ـ اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٤ (نعتمد الطبعة الثانية)

(١٠) كتبت بالانكليزية ونشرت في لندن عام ١٩٦٠، ترجمها الدكتور محمد عصفور الى العربية وصدرت عن ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٤

(١١) كتبت بالعربية وصدرت عن ـ دار النهار ـ بيروت ـ ١٩٧٠

(١٢) كتبت بالعربية وصدرت عن ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٨

الروائي ، إلا أننا نستطيع تلمس خيوط تجمع بين هذه الروايات كلها لتحقق رؤ ية جبرا الفنية والفكرية في ثوابتها ومتغيراتها

نستطيع ان نرى اضافات تراكمية ، فنية وفكرية ، بين رواية وأخرى فنحن أمام فنان قادر على التطور المستمر ، لكنه يظل ملتزماً بجذور يحرص عليها أنه لا ينفي قديمه ، وانما يتواصل معه في شغفه نحو الجديد

جبرا ابراهيم جبرا يطور افكاره من موقع فكري وطبقي محدد ، ويطور شخصياته من هذا الموقع ، موقع البورجوازي المتنور ذي الطموح الحضاري ، ذلك الطموح الذي يحركه وهم مصالحة التناقضات وتهدئة الصراع بينها من اجل التفرغ لبناء الحضارة

وهو اذ يطور أدواته ويهرع نحو أساليب جديدة تمدها الثقافة والمعرفة بأساليب الرواية الغربية الجديدة ، إلا أنه يظل متصلاً بجذور الرواية الكلاسيكية

فالرواية الجديدة لدى جبرا لا تنفي سابقتها ، وانما تتواصل معها زمنياً ، وفكرياً ، وفنياً وتتجاوزها ولا نختلف في ذلك مع جبرا اذ يؤكد في حديثه حول روايته الأخيرة على ذلك بقوله « لا أحسب هذه الرواية نقطة تحول في تفكيري وأسلوبي بمعنى قطعي بقدر ما هي امتداد منطقي لأول محاولة قمت بها في كتابة قصة »[١٣]

إن كل رواية من هذه الروايات الأربع ، تظل تلتقي مع سابقتها في أشياء كثيرة مشتركة ، سواء في الافكار التي تطرحها ، أو في انماط الشخصيات التي تقدمها ، أو الأسلوب وتمتد تلك الخيوط لتخلق ترابطات في نقاط كثيرة بين العمل الأول والعمل الأخير الذي يفصل بينهما زمن طويل

---

(١٣) مجلة « الجامعة » ـ مصدر سبق ذكره

وليس ضرباً من المصادفة أن يأتي الزمن الروائي لكل رواية متجاوزا لزمن الرواية التي سبقتها ، أذ نلاحظ أن الحقبة التاريخية التي تقع فيها أحداث رواية تتقدم الحقبة التي تقع فيها أحداث الرواية اللاحقة فالزمن لا يتنامى في داخل العمل الروائي فحسب ، وإنما يتنامى أيضاً بقفزات في مجموع الأعمال الروائية للكاتب فكأنما نحن ، في روايات جبرا الأربع ، أمام رباعية تمتد زمنيا ، تتغير اسماء شخصياتها وتواريخها وخلفياتها كأنها تتناسخ من جديد في كل مرة بشكل آخر لتعيش في زمن آخر ، متفاعلة مع تاريخها ومكتسبة تجربة جديدة

ولنلاحظ النمو الزمني الروائي بين رواية وأخرى

- في « صراخ في ليل طويل » لا يتحدد الزمن تاريخيا فالزمن الروائي يوم واحد ، وزمن الذاكرة في الرواية يمتد سنوات الى الوراء انها الرواية الوحيدة لجبرا التي يتضبب فيها الزمان والمكان ، وان كنا نستطيع أن نحدد الحقبة دون ان نحدد التاريخ ، فالحقبة هي تلك السنوات التي كانت لاحقة لسقوط الدولة العثمانية ورأت سقوط الطبقة التي أنهارت مع انهيار الدولة على أرض ما عربية

- وفي « صيادون في شارع ضيق » يتحدد الزمان والمكان فالزمن الروائي هو عام او قرابة العام ، فنحن في عام تلا هزيمة ١٩٤٨ العربية ، ومع فلسطيني في بغداد يحمل الهزيمة في الذاكرة ويشهد تصاعد الحركة على ارض العراق التي تنبىء بالانهيار الكبير لذات الطبقة التي شهدنا انهيارها في الرواية السابقة

- ونقفز في « السفينة » اعواماً الى الأمام ، تحققت خلالها نبوءة الرواية السابقة بالثورة ، وبدأ الفلسطيني يبحث عن بداية طريق ترده عن المنفى الزمن الروائي على ظهر السفينة لا يتجاوز الأسبوع ، لكن الأهمية هنا هي لزمن الذاكرة الذي يختزل التاريخ لا يتحدد زمن رحلة السفينة بالضبط ، لكنه أيام من سنة في الأعوام الأولى للستينات

- والزمن الروائي في « البحث عن وليد مسعود » هو السبعينات ، لكن الذاكرة تعود اكثر من خمسين عاماً الى الوراء لتختزل الزمن والسبعينات هو زمن فلسطيني جديد ، فبين زمنه في « السفينة » وزمنه هنا ، ثمة زمن آخر يطل في الذاكرة بأحداثه التحولية انطلاقة الثورة ، هزيمة حزيران ، أحداث أيلول وهنا ، تبرز طبقة جديدة قامت على انقاض الطبقة التي شهدنا انهيارها على الأرض العربية في الروايات السابقة

في هذا الزمن المتصاعد ، تنمو شخصيات جبرا ، يعجنها التاريخ الذي يعجن الكاتب نفسه ، لنعيش معه زمنيه زمنه الفلسطيني ، وزمنه فوق أرض عربية

ضعف الحدث المحوري وتفجيره

ولو بحثنا عن الحدث المحوري في روايات جبرا ابراهيم جبرا بعزل متعسف عن مجمل البنيان الروائي ، لغدا الحدث باهتاً وضعيفاً أنه أساس في بناء الرواية لكنه ليس الأساسي ، ودوره هو خلق التماسك بين شخوص الرواية وافكارها فالحدث في هذه الروايات لا يكتسب معناه إلا من حيث هو وسيلة تصل بين المحاور الأهم في الرواية

- فعل الذاكرة ودورها المؤثر في حياة شخوص الرواية

- تشابك العلاقات بين الشخصيات بهمومها الذاتية

- الهموم الاجتماعية والسياسية ، الثقافية والحضارية ، لهذه الشخصيات

فهذه كلها هي التي تمثل الكاتب، بزخم تجربته الحياتية ، وتشابك علاقاته الانسانية ، وهمومه الثقافية ، وطموحاته الحضارية

● فلو جردنا روايته الأولى « صراخ في ليل طويل » من ذاكرة بطلها وهمومه الثقافية والشخصية ، لغدت يوماً عادياً أو شبه عادي في حياة

انســان ، ينتهي بنهاية خاصة تفجيرية في الصفحات الأخيرة فأمين ـ بطل الرواية والمتحدث فيها ـ يعيش يوماً عادياً يتجول في الشوارع والمقاهي يلتقي باصدقاء يعرفهم يتحدثون ، يناقشون مسائل فكرية وهو مثلهم ، مثقف له عدة كتب ، ويفكر في كتابة رواية ، ويعمل في الصحافة ، كما يعمل لدى عائلة من حثالات « الارستقراطية » في انجاز كتاب حول تاريخ العائلة وشخصياتها دون ان يحمِّل نفسه مسؤولية بعث الروح في هذه الطبقة

لكن أمين في الرواية اكثر من ذلك ، وحياته أوسع من ذلك اليوم أنه يعيش هزيمة داخلية ، هزيمة حب ، (وذاكرته) تختزل في هذا اليوم تجربة سنتين او ما يزيد ، حين غررت به المرأة التي احبها وتزوجها ، ثم عادت إليه أخيراً في نهاية يومه هذا ، فرفضها ، في الوقت الذي دمرت فيه واحدة تنتمي لأحدى الاسر « الارستقراطية » كل مخلفات طبقتها لتزحف الجماهير ـ بعد ذلك ـ باحثة عن نهاية ليلها الطويل

● أما الحدث في « صيادون في شارع ضيق » ، فيحمل امتداداً زمنياً أوسع وأهمية أكثر منه في أية رواية أخرى للكاتب والذاكرة هنا تظل حاضرة ، لكن دورها يبقى أضعف مما هو في الرواية السابقة والروايتين اللاحقتين ويبقى الأهم في هذه الرواية ليس الحدث الذي يجيء تفجيرياً أيضاً في نهاية الرواية ، وانما الدخول إلى عالم جديد ، مكانياً وتاريخياً ، ومعايشة الصراع عن قرب ، التي يتيحها نسج العلاقات المتعددة والمتشابكة بين الشخصية الأساسية وشخوص الرواية الأخرى

تتتبع الرواية الفلسطيني « جميل فران » منذ أن وطئت قدماه أرض بغداد قادماً من فلسطين بعد هزيمة ١٩٤٨ جاء إلى بغداد ليعمل مدرساً في إحدى كلياتها حاملاً (ذكريات) عن القدس وذكرى امرأة خلفها تحت الأنقاض ثم عبر الى بغداد ، إلى الشوارع الضيقة والفنادق الرخيصة والحمامات التركية عرفنا بغداد تلك الحقبة من خلاله وتعرفنا الى

شخصيات كثيرة دخل حياتها فدخلت الرواية   عبر إلى عالم المتسكعين ، المثقفين ، المتمردين على الاسرة والدولة   ومن خلالهم عبر إلى عالم الارستقراطية ، تسرب اليها ونسج معها العلاقات   علاقة حب مع فتاة وعلاقة جنسية مع امرأة   عاش حالة النهوض التي شهدتها بغداد تلك السنة ، ورأى بداية انهيار الطبقة التي عبرها ، حينما خرج صديقه المتمرد على الطبقة فقتل عمه (أو عجّل في موته) ، وهو والد الفتاة التي احبها جميل

● وفي رحلة « السفينة » من ميناء بيروت الى موانىء أوروبا ، لا حدث محورياً ينمو ، وإنما شخصيات تنمو أمامنا من خلال (ذكرياتها) وعلاقاتها ببعضها   علاقات قديمة ، وأخرى جديدة تنامت فوق السفينة التي اجتمعوا فوقها بمصادفات اصطنعت بعضها شخصيات الرواية ، ثم صنع الكاتب بقيتها

هذه الشخصيات ، بعلاقاتها الراهنة ، وبتشابك علاقاتها داخل الذاكرة ، وبخلفياتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية ، هي التي تصنع الرواية وليس الحدث   وان انتهت رحلة السفينة نهاية مأساوية تفجيرية أيضاً ، مثّلها انتحار إحدى شخصيات الرواية ، سليل الأسرة الأقطاعية ، فأثار انتحاره التساؤلات وأعطى اجابات كثيرة ، ورسم نهايات لعلاقات وبدايات جديدة لعلاقات أخرى

● أما في « البحث عن وليد مسعود » فإن تفجر الحدث يطل في السطور والصفحات الأولى ، بل من عنوان الرواية   لكن الرواية إذ تبدأ من الحدث ، إلا أنها تغيّبه لصالح الشخصيات ، والذاكرة ، والعلاقات ، والهموم الشخصية والثقافية   إن (الذاكرة) ، ذاكرة وليد مسعود وذاكرة الآخرين بمجموعة علاقاتهم هي التي تصنع الرواية انطلاقاً من حدث اختفاء الفلسطيني وليد مسعود

يترك وليد مسعود بغداد ذات يوم ويقطع الحدود العراقية بسيارته ،

تاركاً في مسجلها شريطاً بصوته (يبدو) مبهماً ولا يحدد مكان اختفائه واصدقاء وليد مسعود الذين يستمعون إلى الشريط ، يقعون فريسة التساؤ ل عن مكـان اختفائه ، لكنهم لا يبحثون عنه في العالم وإنما في تجربتهم معه ولا يبحثون عنه بقدر بحثهم عن انفسهم من خلاله ولا تبحث الرواية عن مكان اختفائه بقدر بحثها عنه في ذاكرته وفي الآخرين لكن الكاتب يعود في النهاية ليردنا الى منطلق الحدث ، ليشير الى ان غياب وليد مسعود كان لصالح حضوره في قلب قضيته

ان هذا التلخيص للحدث ، بما فيه من تلمس لأهمية فعل الذاكرة ، لا يقدم عالم الرواية عند جبرا ، لكنه يعيد التأكيد على أن الرواية لديه ليست حدثاً بالدرجة الأولى فالحدث أساس وليس الأساسي في البناء الروائي هنا وعندما ينتصب البناء شامخاً يختفي الأساس ، إلا أن ذلك لا يعني غيابه المطلق

أما الأساسي لدى الكاتب ، فهو تشكيله لشخصية الفلسطيني من جهة ، ورؤ يته للصراع الطبقي من جهة أخرى ، وصياغته لذلك بأدوات فنية متقدمة ذات تقنية روائية متقنة

ملامح شخصية الفلسطيني الأساسية

ننطلق من وصف المستشرق الانكليزي «دنيس جونسون ديفز» لرواية جبرا الثانية « صيادون في شارع ضيق » لنعمم ذلك بقناعة على مجمل نتاجه الروائي ، اذ يصف الرواية بانها رواية « افكار وشخصيات » بالدرجة الأولى[١٤] ، كأنما هو يضع الحدث الروائي في درجة أدنى من حيث الأهمية

وإن كان جبرا ينفي تأكيده على البطل الواحد في رواياته مشدداً على

---

(١٤) عن كلمة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، وردت على الغلاف الخلفي للطبعة العربية لرواية « صيادون في شارع ضيق »

أهمية كل أبطاله[١٥] ، فإن ذلك لا ينفي حضور شخصية او مجموعة من الشخصيات المحورية في كل رواية ، دون ان يعني ذلك انقاصاً لأهمية الشخصيات الأخرى

ولعل « الفلسطيني » يكون هو الشخصية المحورية ، أو على الأقل شخصية محورية ، في الرواية وخصوصيته الفلسطينية وتميزه وحضوره الروائي ، تنبع من خصوصية الكاتب الفلسطيني ، فهو يكتب عن تجربة عايشها عن قرب تجربته الذاتية وتجربة شعبه وذاكرة الفلسطيني في الرواية هي ذاكرة الكاتب وهي خياله الذي يستمد الصورة من أرض الواقع والتاريخ

فمهما طور جبرا في شخصياته ، فإن شخصية الفلسطيني تبقى هي الأكثر تطويراً انها تكتسحنا بقوتها لانها تكتسح الرواية بذات القوة ، وهي لا تنفي الآخرين ولا تضعفهم لكنها تقتحمهم وتسكنهم بجبروتها إننا نفهم « الفلسطيني » (ونعني فلسطيني جبرا) من خلال سلوكه ، علاقاته ، ذاكرته ، ونفهمه من خلال الآخرين تماماً مثلما نفهم الآخرين من خلاله ومن خلال علاقاتهم به

فالفلسطيني محور أساسي ، ان لم يكن المحور ، في شخصيات جبرا ابراهيم جبرا الروائية ، باستثناء روايته الأولى « صراخ في ليل طويل » التي تنتفي فيها الخصوصية الفلسطينية لدى بطل الرواية او أية شخصية أخرى لكن هذا النفي يجيء منسجماً مع نفي المحددات الزمانية والمكانية في الرواية ككل وبظهور هذه المحددات في الروايات الثلاث اللاحقة ، حيث يحمل التاريخ رقماً ودلالات واحداث تتفاعل مع حركته الواقعية وحيث يحمل المكان اسمه الواقعي ووصفاً واقعياً لمكوناته ، تبرز الشخصيات أكثر تحديداً من حيث انتمائها الوطني وسلوكها المتفاعل مع أحداث التاريخ على الأرض

---

(١٥) راجع حديثه المنشور في « شؤون فلسطينية » المشار اليه سابقاً

التي تقف عليها   أي انها تبرز كشخصيات مستمدة من صلب الزمان والمكان ومتفاعلة فيه بشكل أو آخر

ومن هنا نستطيع أن نرى الفلسطيني ، فهو في داخل الزمان والمكان داخل زمانه الفلسطيني وزمانه العربي ، ومكانه الفلسطيني ومكانه العربي

ونستطيع أن نرى الشخصية الفلسطينية في مستويين

المستوى الأول   حينما تكون هذه الشخصية هي الراوية الأساسية أو إحدى الشخصيات الروائية الأساسية في الرواية ، وحينما تكون هذه الشخصية مؤثرة في مسار الرواية وفي شخصياتها الأخرى بشدة   وعلى هذا المستوى نلتقي بثلاثة نماذج أساسية موزعة بين الروايات الأخيرة الثلاث « جميل فران » في « صيادون في شارع ضيق » ، و « وديع عساف » في « السفينة » ، و « وليد مسعود » في « البحث عن وليد مسعود »

المستوى الثاني   حينما تكون هذه الشخصية متصلة بشدة بأحدى شخصيات المستوى الأول ، فلا تكتسب قيمتها الا من خلال علاقتها بشخصية المستوى الأول التي تُبرزها في الذاكرة وفي عمق تجربتها ، فتظهر فاعلة ومؤثرة فيها ومُغنية لها ولجذورها   والشخصيات في هذا المستوى كثيرة، لكن البارز فيها شخصية البطل الوطني والضحية الشهيدة ، فهناك « ليلى شاهين » في « صيادون في شارع ضيق » ، و « فايز عطا الله » في « السفينة » ، و « مروان وليد مسعود » في « البحث عن وليد مسعود »

وتحمل الشخصيات الفلسطينية الأساسية الثلاث ـ شخصيات المستوى الأول ـ صفات كثيرة مشتركة ومطوّرة في كل مرة عن سابقتها   ان تلمس هذه القواسم المشتركة وتحديدها يساهم في تحديد سمات الشخصية الفلسطينية الأساسية والنموذجية لدى جبرا ابراهيم جبرا الروائي

١ ـ فلسطين ، العراق ، الخليج ، هي المحاور المكانية لشخصيات المستوى الأول الثلاثة (جميل فران ، وديع عساف ، وليد مسعود)

فجميع هذه الشخصيات تجتمع في تجربة النفي عن الأرض والتعلق بها وبالمدينة التي تركوها (القدس أو بيت لحم أو كلتيهما) وكلهم تركوا المدينة نحو مدينة اخرى عربية باحثين عن خبزهم الأول الى بغداد ، والثاني الى الكويت ، والثالث الى بغداد ودول الخليج وإن كانت تجربة الأول تتشابه مع تجربة الكاتب نفسه من حيث مغادرتها بيت لحم عام ١٩٤٨ الى بغداد للعمل في إحدى كلياتها ، إلا أن هناك تشابها آخر بين تجربة الكاتب وتجربة بطله الثاني من حيث الرحيل والأتصال بالمجتمع البغدادي ولو أراده الكاتب على ظهر سفينة ويمد جبرا خيوطاً بين تجربته في بيت لحم ورحيله عنها وبين تجربة بطله الثالث « وليد مسعود »

أي أن لهذه الشخصيات تجربة تكاد تكون متشابهة ، وتكاد تمس في أجزاء منها تجربة الكاتب نفسه ، في حقيقتها وأحلامها ، وفي طموحاتها وأوهامها معاً

٢ ـ لم يبرز جميل فران بوضع اجتماعي واقتصادي متميز ، لأن الرواية رسمت بدايات خطواته الأولى في طريق الحياة العملية في المنفى بطموحاته الكثيرة ، فأتاحت له الصدفة ، ووضعه الثقافي والعملي ، الدخول الى المجتمعات الأرستقراطية ، فدخلها مثقفاً ، عاشقاً ومعشوقاً ، فخلق خيوطاً منْ التواصل مع هذه الطبقة التي أحب ابنتها وأحب المتمردين عليها معاً إلا أن وديع عساف بدا جزءاً من الطبقة البورجوازية وهو يخالطها على ظهر السفينة. فلقد دخل هذه الطبقة بثقله الاقتصادي الذي كدسه في الخليج. ومثله وليد مسعود، البورجوازي الفلسطيني الذي تكون طبقياً في المنفى (الخليج) ثم عاد إلى العراق مخترقاً طبقته هناك.

أي أن الأوساط التي تعيش في دائرتها هذه الشخصيات الثلاث هي أوساط بورجوازية ، أو بقايا أقطاع ، وعلى الأدق مثقفي هذه الطبقات

٣ ـ كل الشخصيات الفلسطينية الثلاث مسكونة بشخصية اخرى من شخصيات المستوى الثاني ، شخصية الضحية الوطنية او البطولة الوطنية

فيد « ليلى شاهين » الحبيبة ، والخطيبة ، تحت الانقاض ، بعد العملية الارهابية ، تظل تلاحق جميل فران في كل مكان وموقع على امتداد الرواية وجسد « فايز عطا الله » الدامي لا يفارق ذاكرة وديع عساف ، الذي حمل صديقه القتيل في جبال القدس وشهادة « مروان » الابن في عملية فدائية ، تترك بصماتها في أعماق وليد مسعود

٤ ـ وكل الشخصيات الثلاث تحفظ في ذاكرتها ذكرى مقاومة ذاتية وبطولة في العام ١٩٤٨ وأن بدت تجربة جميل فران أدنى في مستواها (اقتناء سلاح دون استخدامه) ، إلا أن بطولة وديع عساف تبدو أكثر بروزاً في الذاكرة ، حيث يشارك بنفسه في العملية العسكرية التي يفقد فيها صديقه (السفينة ص ٦٤ ـ ٧٥) وكذلك فإن أجمل فصول الذاكرة لدى وليد مسعود هي التي يستعيد فيها ذكرى البطولة والمقاومة (وليد مسعود ص ٢٤١ ـ ٢٤٩)

٥ ـ والجذور الدينية « المسيحية » نجدها في الشخصيات الثلاث . ومحاكمة جميل فران للمسيحية (صيادون ص ٢٥ ـ ٢٧) لا تشكل خروجا عن الأيمان بالروح أو تحولاً الى نقيض مادي ، بل هي نقد للمسيحية الاوروبية التي حولت المسيح الى فكرة مجردة ، بما يقود هذا النقد ـ لدى الشخصية ـ إلى معنى التحول لمزج الروحي بالحسي وهو سقوط للروحانية المجردة في ذاته ، املته ظروف مادية شهد فيها الوطن سقوطه على ايدي الغزاة هكذا يتحول المسيح لدى جميل فران ممتزجا بالرؤ ية الحسية « افكر بالمسيح كرجل يعيش في شوارعنا بوجه ناحل ويدين جميلتين افكر به واقفاً حافي القدمين على حجارة شوارعنا وهو يدعو البشرية كلها لحبه وسلامه » (ص ٢٦)

ويؤ كد وديع عساف على عواطفه الدينية الصوفية التي تتحرك لموسيقى الكنيسة « المسيح يلازمني ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر اصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق » (السفينة ص ٩٤) لكنه أيضاً

يربط بين الوطني والديني من خلال « الصخرة » التي توحد بين التجربة الدينية والتجربة الوطنية لديه « لقد جعلنا من « الصخر » سراً نتقاسمه فيما بيننا قلنا أن الصخر يرمز إلى القدس » (ص ٦٠) « والمسيح من اختار من الناس ليكون خليفة له ؟ سمعان الصخرة » (ص ٦١) ولا ينسى وديع تجربته شبه الصوفية مع فايز عطا الله حينما مارسا معاً « معمودية الماء والصخر » (ص ٦٣) وهتافاتهم في المظاهرة وهم يحملون جريحاً « حملناه على اكتافنا ونحن نقول الصخرة ! واضربت البلاد ستة اشهر طوال وتفجرت (صخور) فلسطين بالثوار » (ص ٦١)

وفي حياة وليد مسعود تجربة دينية أشد عمقاً ، منها محاولته في صباه معايشة تجربة صوفية في كهف بعيد ، لكنها كانت تجربة فاشلة ثم يوضع على المحك إذ يرسل في بعثة إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت ، وعلى المحك يكتشف وليد أنه عاجز عن افناء نفسه بالتأمل ، فيقلع عن اللاهوت ودراسته ليقترب من الحسي والوطني لا يفقد إيمانه الديني وإنما يحاول أن يربطه بالفعل الوطني ، فاللاهوت مجرد تأمل ، وهو يطمح الى ان يعبر دائرة الفعل في الوطن « أتمنى عندما يتحقق لي الفعل (في وطني (!) في وطني ! كنت أقول) أن أجد بينه وبين التأمل وشائج فكر أعرف ان أوغسطين نفسه كان سيرى فيها انقاذاً لي من السقوط » (وليد مسعود ص ١٩٣)

ان الشخصيات الثلاث مؤمنة ، والتجربة الدينية تسكن شخصيتها ، تربط الأحساس الديني بأحاسيس الحب والجمال والتعاطف الأنساني ، وهي مثالية في طموحها الهادف إلى ربط التأمل الصوفي بالصراع الوطني

٧ ـ والوجه الأخر المتناقض مع الحس الديني ، والمتصالح في داخل الشخصية مع هذا الحس ، هو الرغبة الحسية فالشخصيات الثلاث مقبلة على مباهج الحياة بشغف ، وحاجة الجسد هي ذروة اللذة الحسية ويفصل

جميل فران مشاعره العاطفية عن رغبته الجسدية ـ الوحشية ـ ، فهو يعشق « سلافه النفوري » ، يحبها بعواطفه ولا يتصل بها جسديا ثم يقمع مشاعره المعادية لـ « سلمى الربيضي » ليغرق نفسه في جسدها « كانت تبدو كحشرة ضخمة تقصد ابتلاعي وتحدياً لهذه الصورة انقضضت بوحشية على فخذيها الصقيلتين ومزقت يداي نهديها الناصعين وقلت ان فهت بشيء من الحب مرة ثانية قتلتك » (صيادون ص ٢٠١)

ويحمل وديع عساف مفهوما متناقضاً للجسد ، فهو يعني لديه معنى مخجل ، حيواني ، يمثل الصلة بين الأنسان والدواب ، رغم أنه الحقيقة الوحيدة التي لا يدحضها أحد ثم أنه الشهوة النرجسية الطيبة « هذا ما قلته لجاكلين قلت لها انت نرجسية أكبر نرجسية تشتهين نفسك عن طريق مرآتي فقالت وحضرتك ؟ قلت وأنا أشتهيك نرجسياً أيضاً ، ولكن كمرآة لك اعني ، يلذ لي ان اعكس شهوتك ، فأشتهيك ، أو أشتهيك فأعكس لك الشهوة التي تترقرق على جسدك » (السفينة ص ٣٦)

أما وليد مسعود ، فإنه في بداية مراهقته يقف في الكنسية ليخترق اجساد النساء ويلتهمها بنهم ، ويدفع به اخلاصه للجسد الى تحديد علاقته بالدين تاركاً مساحة من حياته وتجربته للجسد ويظل في حياته مخلصاً للجسد ، فقد عرف الكثير من النساء ، وسواء شدته المرأة إليها بروحها أو بجسدها فإنه لا يتنكر للجسد مطلقاً ، فقد روى ظمأ جسد « مريم الصفار » الشبق ، وأشعل رغبات الجسد في « وصال رؤوف » التي بدت أمامنا طيفاً روحياً شديد الشفافية وقع في خطيئة الجسد

هكذا تلتقي الشخصيات الثلاث في أخلاصها للجسد ، وطاقتها الجنسية الهادرة ، وفي توحيدها للجسد والروح معاً ، وفي رؤية القبح والجمال في العلاقة الجسدية ، ورؤية الأنا بتضخمها ونرجسيتها

٧ ـ ويلتقي الثلاثة في عشقهم الرومانسي للأرض فالأرض هي هم أساسي يطمحون الى التوحد بـه بعد انفصال ، وهم ، في بحثهم عن

المرأة ، يبحثون عن النموذج الذي يتوحد فيهم وفي الأرض معاً فيجد جميل فران نموذجه في سلافه النفوري « سوف آخذها بعيداً عن هذا المكان الى مخيمات اللاجئين » (صيادون ص ٢٥٥)

وفي البداية لا يحقق وديع عساف الالتحام المرتجى بينه وبين الأرض والمرأة التي احبها « مها الحاج » « كنت ابغي من مها أن تكون صخرة من صخور القدس صخرة ابني عليها مدينتي » (السفينة ص ٢٧٧) ، فيقرر الزواج من الأرض والفناء فيها لأن « الفناء مع الأرض في النهاية اطيب والذ واعمق حالما ترى مها ذلك سينتهي الفصام بينها وبين ما أحب سيتحد الشقان ثانية كما يجب ان يتحدا سأحملها الى أرضي ، وأحرث كلتيهما » (ص ٢٢٨) وإذ ترى مها ذلك وينتهي الفصام بينها وبين الأرض التي يعشقها وديع ، يتحقق في ذات الفلسطيني ذلك التوحد بين المرأة والأرض

وحينما يترك وليد مسعود بغداد مختفياً ، يعبر بكلماته الأخيرة على الشريط الهاذي عن بحثه الدائم عن المرأة النموذج ، المرأة الأم ـ الأرض « وجواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النساء باحثاً عن تلك التي لها عناد أمي وكبرياؤ ها ويزعم انه ما عاد يفهمني وأنا الذي ما فهمت يوماً أحداً » (وليد مسعود ص ٣٤) وإذ تلحق به وصال ، التي احبها بصدق واحبته، وتختار اختياره بالاندماج به وبقضية ارضه، نصل مع وليد مسعود الى ذلك التوحد الباحث عنه بين المرأة والأرض.

٨ ـ وشخصيات جبرا الثلاث محصورة في نموذج المثقف البورجوازي ، حامل الطموح الحضاري العريض ، الذي لا يرى التغير الاجتماعي برؤ ية الصراع بين قواه الطبقية ، وإنما بتعزيز المسرعات الثقافية التي ستصنع في النهاية ذلك التغيير . هذا الطرح يبدو مضببا لدى جميل الفران ، وتعاطفياً لدى وديع عساف ، لكنه يزداد وضوحاً ويقينية لدى وليد مسعود ، الأصلب والأكثر تحديداً في تكوينه الثقافي والايدولوجي فهو ينزع عن الثورة سمتها الطبقية ليعطيها سمة قومية حضارية وفي مفهومه ،

ليست الثورة هي في استيلاء قوة طبقية على السلطة لتحل مكان قوة أخرى ، وإنما هي في إثبات العربي للعالم قدراته على التصدي للتحديات الحضارية ، وتأكيد مقدرته على العطاء والإضافة الحضارية

٩ ـ والشخصية الفلسطينية شخصية جذابة ، محبوبة ، مستقطبة للآخرين بقوتها التأثيرية الخارقة ، ومؤثرة فيهم وفي علاقاتهم أنها شخصية مركزية بين الجمع ، بذكائها وثقافتها ، تشد الرجال اليها بالحب والاعجاب والتقدير ، وتشد النساء بالعشق والشهوة وحدة الذهن هكذا تتمحور الشخصيات الروائية حول جميل فران ، يشدها إليه ويروي عنها ، وهو معشوق المرأة ، معشوق سلمى ، ومعشوق سلافة ثم عاشقها

وتعبر إحدى الشخصيات الروائية عن تلك المغناطيسية الرهيبة في شخصية وديع عساف وقوتها التأثيرية « لم يدهشني ان تتعلق به جاكلين تعلق الكلب بصاحبه.حتى اميليا كانت قد بدأت ترفرف حوله كطير يلذ له الوقوع في الفخ ويوسف حداد ، ومحمود الراشد ، وفرنندو ، حتى الخدم والملاحين ، لم يكونوا في منجى عن شخصيته » (السفينة ص ١٠٥)

ويصل تأثير وليد مسعود في الآخرين الى مداه الأخير ، بحيث لا تشرع الشخصيات الروائية في البحث عن ذاتها بمعزل عن بحثها عن وليد مسعود في داخلها ، انه متلازم مع تطور تجربتها وساكن في عمقها رغم غيابه ، وهو في داخلها فاعل ، مؤثر، محبوب، تارك بصماته في أذهان الرجال وأعماقهم ، وفي قلوب النساء العاشقات وأجسادهن

هذه هي شخصية الفلسطيني الأساسية عند جبرا ابراهيم جبرا ، عملاقة في حضورها ، خارقة في قدراتها ، بورجوازية في رؤ يتها ، انها تنمو في خطها التصاعدي من رواية الى اخرى لتتشكل أخيراً في وليد مسعود الذي يمثل ذروة زخمها ونضجها

الإقطاع يدمر ذاته

والى جانب شخصية الفلسطيني بابعادها المختلفة ، ثمة رؤ ية الكاتب للمجتمع بقواه الطبقية في انهيارها وصعودها ، كما يعبر عنها في مجمل العمل الروائي ومجمل أعماله الروائية

ورغم نفي جبرا للقصدية في تصوير انهيار الأقطاع في رواياته الثلاث الأولى ، وتأكيده على أنه انما يريد فقط تصوير ما يحدث في مجتمعنا[١٦] ، إلا أننا نستطيع أن نرى هذا الانهيار بوضوح ، في تاريخ مجتمعنا وفي العمل الفني على السواء ، سواء كان القصد متوافراً أم غائباً عن وعي الكاتب

ورؤ ية جبرا لانهيار هذه الطبقة جديرة بالاهتمام ، فهو لا يرى علاقتها المتناحرة مع الطبقة الجديدة التي انبثقت من رحمها لتصنع قبرها ، وإنما يرى القوة والفعل في « المتمردين » من داخل هذه الطبقة التي بدأت تلفظ أنفاسها الأخيرة ففي روايتيه الأولى والثانية ، يجيء انهيار الطبقة من داخلها ، من قوة « متمردة » عليها فلم يفرز الأقطاع قوى طبقية جديدة لها وعيها ومصالحها المتناقضة معه ، بل افرز متمردين خارجين عن حياة طبقتهم المتداعية وأهتماماتها ، تمردوا على الطبقة ووضعوا نهايتها ، أو على الأقل شاركوا في صنع نهاية طبقتهم التي أصبحت هشة وحاملة لبذور فنائها أما في الرواية الثالثة ـ السفينة ـ فإن شخصية « البورجوازي » لا تلعب أكثر من دور هامشي ، وربما مسرعاً ، لهذا الانهيار دون أن تصنعه هي ، لأن انهيار شخصية سليل الأسرة الأقطاعية بدا محتماً منذ البداية

● في « صراخ في ليل طويل » ، نشهد انهيار « الارستقراطية » بعد أن شهدنا هشاشتها ، وهي تحاول تصليب ذاتها وتأكيد حضورها من جديد من خلال ارتدادها الى الماضي ، تنقب في أوراقه عن مجدها الذاوي

الارتداد نحو الماضي تمثله « عنايت » سليلة الأسرة الارستقراطية التي

---

(١٦) حديثه المنشور في « شؤون فلسطينية » مصدر سبق ذكره

تمثل بقايا الدولة العثمانية البائدة انها تلقي بالحاضر بعيداً لتعيش ماضي الأسرة ، فتنقب في أوراق العائلة المنقرضة لتعيد احياءها بين دفتي كتاب لكن عنايت تموت فجأة قبل أن تتمكن من أحياء ماضي اسرتها وبالمقابل ، هناك « ركزان » اختها الصغرى ، الشهوانية ، عاشقة الملذات ، « المتمردة » الخارجة عن اهتمامات اختها والمملوءة برغبة تدمير الماضي انها سليلة العائلة والمتمردة عليها في آن واحد ، والتي تصل بعد موت أختها الى قناعة تدمير كل ما تبقى من موروثات الطبقة التي تنتمي اليها ، فتحرق أوراق الأسرة القديمة ، ثم تدمر القصر الذي كان آخر رمز للأسرة والطبقة لتخرج ـ بعد ذلك ـ الجموع الهائمة الباحثة عن نهاية ليلها الطويل

وهكذا يجيء دور « الجموع » ـ الجموع الهلامية غير المحددة الملامح ـ بعد الدمار الذي لم تشارك هي في صنعه ، لأن الطبقة التي دمرت ذاتها أعفتهم من مهمة تدميرها ، وأفسحت لهم طريق البحث عن السعادة

● وفي « صيادون في شارع ضيق » نلتقي بنظير آخر لشخصية « ركزان » أكثر تطويراً وتحديداً وتمرداً ، ممثلاً بشخصية « عدنان طالب » ، سليل الأسرة « الأرستقراطية » بقايا تركات العثمانيين ، الخارج عن الأسرة ، « المتمرد » عليها ورافض لقبها ، الشاعر ، المثقف ، المتبذل ، الفوضوي ، المتسكع ، السياسي ، الرافض الحاد للأسرة التي ينتمي إليها وللدولة التي يعيش فيها إنسان غير محدد في خطه ، تقدمياً أم رجعياً خرج عن الأسرة بعد اغتصابه لخادمتها ودخل السجن لأسباب سياسية ، ثم يخرج منه ليدخل محاولة انتحار وجودية فاشلة

عدنان ، هذا المتمرد ، هو الذي يضع اصابعه في عنق عمه ، رمز طبقته المتداعية ، ليسرّع في عملية موته وهو الذي يقول « موت عمي حادث هام انه نهاية عهد بأكمله تصور . أنا ساعدت في وضع حد لعهد طويل » (ص ٢٥٦) لينتهي الراوية في السطور الأخيرة للرواية ، الى وضع الثقل كله في أيدي عدنان ورفاقه الآخرين من المثقفين

المتمردين الذين « يقذفون بأنفسهم في صفوف من السيوف السياسية والاجتماعية » (ص ٢٦٣)

فمرة أخرى ، الطبقة لم تخلق طبقة أخرى تهددها وتهدمها في النهاية ، بل أفرزت « متمردين » من داخلها دمروها بأنفسهم

● لكن هذا الدمار في « السفينة » لم يأت من متمرد خارج عن الطبقة ، بل جاء محتماً من داخل فرد ينتمي الى الطبقة ويمثل انهياره وانهيارها معاً فإذا كان « عصام السلمان » (البورجوازي). يشكل تهديداً لحياة الدكتور « فالح حسيب » (سليل الاقطاع العثماني) في صميمها ، من خلال عشق الأول لزوجة الثاني وانتهاك جسدها ، فإنه ليس هو الذي وضع حداً لحياة الدكتور فالح ، لأن حياة هذا بدت هشة من الأساس ومتداعية تشرف على تخوم نهايتها فجاءت النهاية على يد الدكتور فالح نفسه حينما اختار الموت انتحاراً ، في اللحظة التي كان فيها عصام السلمان يضاجع الزوجة في الحجرة المجاورة على ظهر السفينة

نهاية فالح حسيب هي نهاية فرد ونهاية طبقة ، وانتحاره هو انتحار له وللطبقة التي ينتمي إليها تلك الطبقة التي يرى جبرا أنها انتحرت ذاتياً ولم تنحرها قوى طبقية أخرى متناقضة معها ومتجاوزة لها ، فهذا الانتحار ـ يرى جبرا ـ هو النهاية المحتمة التي انقادت اليها هذه الطبقة وبانتحار الدكتور فالح ـ يقول محمود شعبان الراشد (الثوري) ـ « يخيل الي ان فئة كاملة من المجتمع تنزاح عن مسرح حياتنا » ، لكن وديع عساف ، الفلسطيني ، يرد محتداً « نعم ، تلك الفئة المفكرة التي تتحدى سيف الظلم بصدرها انها في زوال سريع » (ص ٢٣٢) ، وهو الذي رأى في انتحار الدكتور فالح خسارة. «رغم أيامنا القليلة معاً، فقد بدت الحياة اليوم وكأنها فقدت جزءاً رائعاً من كيانها» (ص ٢٢٨).

ومثل بطله ، يرى جبرا « المأساة » في انتحار الدكتور فالح وطبقته اذ يقول « في السفينة يقول وديع عساف في انتحار الدكتور فالح ان جزءاً

من الحياة قد قتل نفسه هذا لأنني أرى مأساة في كل انهيار ليست تجربة المجتمع تجربة أحادية مسطحة تستطيع أن ترفض جزءاً منها دون أن تتأثر الأجزاء الأخرى فأنا أرى المأساة في كل حدث هناك مأساة في نهاية فالح هي مأساة عربية كما أن هناك في الوقت نفسه انهياراً واقعاً يجري الآن »[١٧]

● اما وقد انهار الاقطاع ، فإن شخصيات جبرا في « البحث عن وليد مسعود » بدت مكتسبة لملامحها الطبقية الجديدة التي تكونت بفعل مجهوداتها الذاتية ولا يشير جبرا الى القوى الطبقية الأكثر جذرية في صراعها وتناقضاتها مع هذه الطبقة ، ولا يدمرها لأن حركة التاريخ لم تدمرها بعد ، لكنه في تصويره لازماتها النفسية والأجتماعية والأخلاقية ، يرسم من غير قصد الخط الأول في عملية سقوطها المقبلة ، رغم أنه يمنح لمثقفيها القدرة الهائلة على التغيير ، مع أنه لم يستطع ألا أن يصور عجزهم عنه

ثورية المثقفين وعجزهم

يعتقد جبرا ان المثقفين « هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير أو لم يحملوه » رغم توزعهم بفعل الشك ـ بين الأوجه الكثيرة للفكرة الواحدة الذي قد يحول بينهم وبين « الفعلي الايجابي » إلا أن ذلك لا ينفي قناعته بأن « للمثقفين دورهم الأكبر في هذا المجتمع على تناقضاتهم »[١٨]

يحرص جبرا في هذا القول على عدم تحديد الأنتماء الطبقي والايديولوجي للمثقفين الذين ينيط اليهم بعملية التغيير ، فكأنما هم مجموعة متجانسة عائمة فوق كل الطبقات وخارجة من دائرة تناقضاتها وصراعاتها وبهذا يضع جبرا شروط التغيير الثوري في ايدي « المثقفين » لا في أيدي « الطبقة »

---

(١٧) المصدر نفسه

(١٨) المصدر نفسه

لكننا ، عندما نبحث في داخل النص عن الانتماء الطبقي لمثقفي جبرا ، فإننا نستطيع ان نجد تحديداً طبقياً وأيديولوجياً لهؤلاء المثقفين ، رغم أنه لا يخلو من الميوعة والتناقض غالباً ، ليعود ويصب في أيديولوجية الكاتب نفسه ويستقي منها

فهذا الخليط الطبقي من مثقفي جبرا ، يظل في تناقضاته أدنى كثيراً من حدود التناحر بين الطبقات نفسها انهم يلتقون ، يثرثرون ، يختلفون ثم يعودون اصدقاء يمارسون حياتهم اليومية بحرص على بقاء العلاقة قائمة فيما بينهم ، فتناقضاتهم بسيطة ، وهمومهم في التغيير مشتركة لكنهم ، رغم ذلك ، بشخصياتهم التي رسمها الكاتب ، وبأفكارهم التي اسقطها فيهم ، يظلون بورجوازيين ، سواء كانوا منتمين الى الطبقة او انحدروا من أصول اقطاعية او تسلقوا من أصول فقيرة فالمثقف الثوري في عالم جبرا هو المثقف البورجوازي فالتمرد هو « دائماً أمر ارستقراطي » (السفينة ص ٢٠) كما يقول وديع عساف أما الثورة فإنها أمر بورجوازي كما تقول لمى « نزعاتك ، يا عصام ، بورجوازية ، كمعظم الثوريين » (ص ١٧٦) كما يؤكد محمود الراشد ، أحد النماذج (الثورية) ، بأن الثوريين « في قرارتهم ليبراليون » (ص ١٣٧)

لكن جبرا ، رغم ذلك ، يسخف الرأي القائل بأن معظم شخصياته من البورجوازيين ، بل أنه ينفي وجود البورجوازية في المجتمع العربي لعدم وجود الشبه بين المدينة الأوروبية والمدينة العربية « انا لا أعتقد أن المدينة العربية تشبه المدينة الأوروبية التي نقل عنها بعض نقادنا فكرة البورجوازية دون فهم للتركيبة الفاعلة في المدينة العربية للبورجوازية الأوروبية تاريخ طويل لا يشبه في شيء تاريخ مدينتنا العربية التي يصنعها أناس هم في جذورهم منتمون الى الأرض بمعنى زراعي وبمعنى يكاد يكون صوفياً ( ) أنا في حياتي لم أفكر بأن المجتمع الذي رأيته يبنى بسواعد مكافحين كافحوا سياسياً وكافحوا اقتصادياً لكي يوجدو نواة الحضارة العربية الجديدة ، هو مجتمع بورجوازي ، إلا إذا أردنا أن نقول اننا كنا مخطئين في

المائة سنة الأخيرة في محاولتنا بناء المدنية العربية المرجوة (   ) أما التأويلات الماركسية المنقولة عن المجتمع الاوروبي الذي تكامل في الستمائة سنة الأخيرة باتجاه نشوء الطبقة البورجوازية فإنها في نظري قاصرة عن ادراك ما يحدث في المجتمع العربي اليوم في أي قطر من أقطار الوطن العربي » [١٩]

وبخلاف جبرا ، فان التأويلات الماركسية التي تشير إلى صعود البورجوازية العربية ، تشير بإدراك الى الاختلاف بين نمط الانتاج وعلاقاته في المجتمع الأوروبي الذي أدى إلى صعود البورجوازية الاوروبية ، عنه في المجتمع العربي الذي أدى الى صعود بورجوازية طفيلية مرتبطة بالامبريالية (بورجوازية كومبرادورية)

ان جبرا يتحدث عن « بورجوازية أوروبية » ، و « مدينة عربية » ، فهو يعترف بطبقية الأولى لينفيها عن الثانية مكتفياً بتحديد سمتها الحضارية والقومية لكن السمة القومية في عملية التغيير (الاجتماعي) ليست هي الأكثر بروزاً ، فالأساس يكمن في السمة الطبقية للقوى الفاعلة ، المؤثرة ، والمغيرة .

وعليه ، فإن الانسان ، في التأويلات الماركسية ، لا وجود له خارج الطبقة في المجتمع الطبقي ثم أن الثقافة هي ثقافة طبقة ، وعليه ، فاننا لا نستطيع أن نرى مثقفي جبرا بمعزل عن انتمائهم الطبقي والايديولوجي ، وانتماء الكاتب وايديولوجيته ، وحتى لو تخطت الشخصية طبقتها فإن فكرها وممارساتها تظل تفضح انتماءها الجديد وتوجهاتها وتسخيرها للكاتب نفسه

أن البحث عن أنماط هؤلاء المثقفين ، أو عن بعض نماذجهم في داخل العمل الفني ، هو الذي يحدد اتجاه شخصيات جبرا من المثقفين

فثمة مثقفون متمردون على أصولهم الاقطاعية وأبرز نموذج لهم

---

(١٩) مجلة « الجامعة » مصدر سبق ذكره

« عدنان طالب » في « صيادون » ، الشاعر والمثقف الرافض لطبقته ، الذي يقرأ ماركس ولا يفهمه ، ويكتب شعراً سريالياً لا يفهمه الناس يأخذ من الثقافة ما يعزز تمرده ، ويحرص على نفي التهمة بأنه من طبقة الملاك الرجعيين التي يروجها أعداؤه لأن ارثه ضئيل نسبياً ، وهو يحلم باليوم الذي يرى فيه عائلته تتمزق ، ثم يساهم بالفعل في هدم طبقته ومثله « توفيق الخلف » ، ابن أحد الأعضاء في مجلس الأعيان ، المتمرد على المدينة والمشدود الى تقاليد العشيرة التي يمقتها والذي يلقيه جبرا مع « عدنان » في صفوف السيوف السياسية والاجتماعية الطامحة إلى اعادة تعمير الأرض ويضع الى جانبهم صديقهم « حسين عبد الأمير » الذي ينحدر من أصول فقيرة ويشارك اصدقاءه تسكعهم وتمردهم وهمومهم ، فيشكل ظلاً كسيحاً لصديقه عدنان

أن تمرد هؤلاء ، سواء حركه الوعي او اللاوعي ، فانه يجيّر في النهاية لصالح الطبقة الصاعدة البديلة المتجاوزة للاقطاع .

وثمة نموذج آخر ، وهو نموذج المثقف الذي يدعي فكراً يتناقض مع طبقته ، والذي تتناقض لديه الممارسة مع الفكر الذي يدعيه ، المشدود بخيوط رومانسية الى الطبقات الفقيرة وبحبال غليظة الى طبقته رغم ادعائه الخروج عنها ، مثل « عمر السامري » في « صراخ » الذي تتلخص شخصيته بقوله « وجدت لنفسي مخرجاً من حياتهم (طبقته) ، حين اكتشفت ان أطيب ما في الحياة هو تأمل البؤس والعوز وكل ما يتفرع عنهما اني اعترف بأنني جبنت عن امر واحد وهو العيش في احد تلك الأزقة الشعثاء الملطخة ، العائمة في ضباب رائع من نتن المجاري » (ص ٣٨)

وتزخر رواية « البحث عن وليد مسعود » بأمثال هذا النموذج أو ما يقاربه فالمهندس « عامر عبد الحميد » ينحدر من اسرة بورجوازية حاربت الاتراك ثم الانكليز وتفتح وعيه على الكتابات الشيوعية ، ودخل السجن ، لكنه اقلع عن قناعاته وممارساته ليتفرغ لأعماله التي اخذت تدر

عليه أرباحاً خيالية و « ابراهيم الحاج نوفل » الذي ينحدر من اسرة بورجوازية تجارية ، ويلتزم لفظياً بجماهير البروليتاريا ، ويظل يسكر طوال ساعات يقظته و « كاظم اسماعيل » ، الملتزم بفكر الطبقة العاملة لفظياً ، والذي يرش يده بالعطر بعد ان يضع يده في يد عامل

ويقاربهم « عصام السلمان » (السفينة) الذي حمل الآراء الماركسية في شبابه ، ابن البورجوازية الذي يعشق ابنة الاقطاع ـ عدوه الطبقي ، والذي يتخلص من ماركسيته ليتقدم برؤ يته المثالية للصراع « سيجيء عهد من العدالة فيلتقي الناس على تناقضاتهم ، ويلتقي اليمين واليسار ، في جنة ارضية » (ص ١٧٥)

وحتى المثقفون الذين ينتمون الى أصول فلاحية أو فقيرة أو بورجوازية صغيرة ، فأنهم بفعل صعودهم الأجتماعي يظلون في افكارهم وسلوكهم أقرب الى البورجوازية ونموذج شخصية الفلسطيني تنتمي الى ذلك ، ومثلهم « أمين » في « صراخ » الذي تحول بجهده الى طبقة اخرى « وما أسرع ما وجدتني جزءاً من طبقة اجتماعية جديدة وهل في الدنيا ما هو اسهل على المرء من نسيان ان الفقر موجود » (ص ٤٦)

وحتى شخصية المثقف الثوري ، فإنها لا تتخلص من الرؤ ية البورجوازية التي ترسمه ، فتقدمه أما متناقضاً في ممارساته البسيطة مع طرحه الفكري ، كما شخصية « عبد القادر ياسين » (صيادون) الذي يتهجم على الحضارة المسيحية من خلال نموذجها الأنثوي ويتقرب منه في نفس اللحظة أو أن يكون هائماً ممزقاً على المستوى النفسي والذهني ، غارقاً في أوهامه وهلوساته مثل « محمود شعبان الراشد » (السفينة) الثوري العاجز عن تحديد اتجاه ضربته « أنا أؤ من ان المجتمع لا بد من تغييره كيف ، وفي أي اتجاه ، هذه تفاصيل أدرسها » (ص ١٣٥)

أن كل هذه النماذج وغيرها من مثقفي جبرا ، مهما اختلفت فأنها تظل تلتقي في تعبيراتها التي تمثل رؤ ية طبقة فهم في المحصلة خدم

البورجوازية ، سواء جاءوا منها أو من فوق أو من أدنى أنهم مساهمون في عملية التغيير لصالح البورجوازية ، وهم عاجزون عنه عندما لا يكون هذا التغيير في صالحها

اختراق المطر المتجدد

سنتوقف هنا ، وبشكل خاص ، عند رواية « البحث عن وليد مسعود » ، في محاولة لدراسة أكثر تفصيلاً لشخصية الفلسطيني كما عبّر عنها جبرا ، ومن خلال نموذجها الأرقى والأنضج ـ فنياً وأيديولوجياً ـ واضعين هذه الشخصية في سياقها الفني حياتها الاجتماعية وعلاقاتها بالآخرين وهمومها الذاتية والموضوعية ، ودرجة وعيها للواقع والعالم الذي تعيش فيه

ورغم تأكيد جبرا بأن هذه الرواية لا تشكل نقطة تحول في تفكيره وأسلوبه وانما هي امتداد لهما ، الا أنها أيضاً تشكل الامتداد الأكثر تطوراً على المستوى الفني والفكري ومن هنا ، فإن الوقوف عندها يعني الوقوف عند المحصلة النهائية الأكثر نضجاً وكثافة لما انتهت اليه رؤ ية الكاتب لشخصيته الفلسطينية الأساسية ، من خلال موقع طبقي وايديولوجي محددين ، ومبنى فني يمثل أوج قدرة الكاتب على التعبير الروائي

فمرة أخرى ، يقودنا جبرا إلى عالم البورجوازية ، من خلال مجموعة من نماذج المثقفين البورجوازيين بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة ضمن دائرتهم المكتظة بالكتب ، والتي تفوح منها رائحة الخمر ، وأجساد النساء ، ويعلو الضجيج حول مسائل فكرية ارهقت المثقفين الغربيين منذ صعود البورجوازية الأوروبية وما تزال ترهق مثقفي البورجوزاية ، رغم الطموح الذي يحركهم نحو التغيير .

عالم هؤلاء بخلفيتهم الطبقية والثقافية واهتماماتهم الفنية والفكرية ، وعالم الفلسطيني في وسطهم ، بورجوازي المنفى ، المتميز ذهنياً « وروحياً » ، المتنور الليبرالي ، والمفكر الموسوعي ، المشدود الى الذاكرة

والوطن   عالم هؤلاء جميعاً هو العالم الروائي لجبرا ابراهيم جبرا في عمله الأخير .

وليد مسعود هو هذا الفلسطيني ، وحوله تلتف شخوص الرواية ، تتداخل فيه ويتداخل فيها ، نتعرف اليهم وهم يبحثون عن أنفسهم من خلال بحثهم الداخلي عن هذا الفلسطيني الذي اختفى عن عالمهم فجأة

فالبحث عن وليد مسعود هو بحث عن الذات في الآخر ، يلخصه احدهم في الصفحات الأخيرة من الرواية بقوله   « يبقى لنا ان نتساءل عمن هم في الحقيقة يتحدثون ؟ عن رجل شغل ، في وقت ما ، عواطفهم واذهانهم ، ام عن أنفسهم ، عن أوهامهم واحباطاتهم وأشكالات حياتهم ؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطل من أعماقها ، أم انه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما ربما هم انفسهم لا يعرفونها » (ص ٣٦٣)

ان الدخول الى هذه الرواية هو دخول إلى عالم هذه الشخصيات الداخلي ، وإلى صميم علاقاتهم الأجتماعية المتشابكة التي تمدهم بالمزيد من الأمراض والتوترات النفسية   وهو ، في الوقت نفسه ، دخول الى عالم وليد مسعود الذاتي ، الذي يلتقي من جهة ويتباعد من جهة اخرى مع عالم هؤلاء   يلتقي في الحاضر وفي الهموم الثقافية والفكرية والوضع الاجتماعي بعلاقاته المتشابكة ، ثم ينأى اذ تشتعل الذاكرة ، وتبرز خصوصيته كفلسطيني منفي يرتبط بأرض وقضية تدفعه في النهاية ، الى الانفصال عنهم وعن عالمهم ، ذاهباً نحو اختيار آخر

حركة الشخصيات كلها ضمن الرواية ، وتنامي الرواية ذاتها ، تستند الى فعل الذاكرة ، التي تفيض بمخزونها من التجربة اكثر من استنادها الى حدث ينمو امامنا في خط مستقيم ، بمعنى أن النمو الدرامي للرواية لا يتلازم مع تنامي زمني تصاعدي ، بل يتم بمنأى عن ذلك ، في رحاب زمني عريض تمنحه الذاكرة للرواية ويكون قادراً على اختزال تجربة نصف قرن

وكلما اطلت شخصية جديدة متحدثة ، ينكسر الزمن الذي وصلنا اليه مع من سبقه ، يقفز او يرتد ، فلا نتابع حدثاً محورياً ينمو ، وإنما شخصيات تنمو ، وعلاقات تنمو وتتشعب بين هذه الشخصيات التي تحكي عن ذاتها وتقدم رؤ يتها للعالم والآخرين بتلقائية حينا ، وبوعي يصل الى حد المباشرة الذهنية ، حيناً آخر

ان ذلك لا ينفي توافر الحدث المحوري الآني الذي يفجر في الشخصيات ذاكرتها ، ويشحنها بحماس الرغبة في البحث عن الذات في وليد مسعود ، وعن وليد مسعود في الذات

والحدث هو اختفاء وليد مسعود يترك بغداد ، ذات يوم ، مخلفاً وراءه كل شيء اشياءه واصدقاءه يقطع بسيارته الحدود ، وفي وسط الصحراء يتركها ، مخلفاً في مسجلتها شريط كاسيت بصوته

يجتمع اصدقاء وليد كلهم ، وفي سهرة عند احدهم يستمعون الى الشريط الذي يتحدث فيه عن اشياء كثيرة ، حديث هاذ ، متدفق ، مربك ، تنعدم فيه النقاط والفواصل ، ينعدم المنطق والتسلسل والترتيب الذهني

ولدى القراءة الأولى ، يبدو هذا الجزء من الرواية ـ المنقول بحروف بارزة عن الشريط ـ لغزاً محيراً امامنا ، وربما فذلكة روائية ان لم نقدر مبرراتها ، لكننا ، شيئاً فشيئاً ، ندرك معنى هذا الهذيان ، إذ يتفسخ اللغز من خلال أحاديث شخوص الرواية وتعرية علاقاتها ، وأدراكنا لخلفية وليد الاجتماعية والتاريخية وما لم يتفسخ يبقى مدعاة لتساؤلاتنا ومشاركتنا في البحث ، بل يمنحنا أبعاداً جديدة لهذه الشخصية لم تشر الرواية إليها إلا في هذا الجزء الهاذي.. فينبسط اللغز أمامنا وقد أضحى واضحاً ، تماماً ، مثلما وليد مسعود نفسه ، بدأ أمامنا لغزاً ، وانتهى واضحاً وحقيقياً

أما اصدقاء وليد الذين استمعوا الى الشريط ، فإن الحديث اخذ يحيرهم بعض التفاصيل التي لم تكن مفهومة لنا بدت مفهومة لهم ،

وبعضها الآخر اسقطهم في الحيرة فمن هي « شهد » التي يتحدث عنها وليد انهم لا يعرفونها ، ولم يسمعوا عنها قبل الآن ، رغم ادعائهم بمعرفة علاقاته !

ولكن الحيرة الأكبر تظل تكمن لديهم في التساؤل العريض اين اختفى وليد مسعود ؟

يظل التساؤل عالقاً في الأذهان ، وتبقى الاجابة في حدود الاجتهاد والاشاعة انتحر قتله الاعداء تآمر عليه الأصدقاء سافر الى لبنان الى لندن عاد الى الارض المحتلة وجد مقتولاً على بعد كيلومترات داخل الحدود اللبنانية وكلها تقولات اوهام احتمالات

ولا أحد يبحث عن وليد على أرض الواقع ، رغم العنوان العريض المخادع ، لكنهم كلهم يشرعون في البحث عنه في داخلهم وخلال عملية البحث ، تتكشف ذواتهم ، لهم ولنا ، عارية محبطة ، ممزقة

يغدو وليد الغائب حاضراً في أعماق كل شخوص الرواية انه القطب الرئيسي الذي ينشدون إليه جميعاً وعلى الرغم من تحدثهم بلغة الأنا ، الا أننا قلما ندرك هذه الأنا باستقلالية عن الآخرين ، وعلى الاخص ، باستقلالية عن وليد الذي يشكل جزءاً كبيراً مندغماً في أنا الآخرين ، في عمق تجربتهم الاجتماعية ووعيهم الذاتي فوليد يعني ، بالنسبة لكل شخص منهم ، شيئاً أكثر مما يعنيه كل شخص منهم للآخر هو محورهم ، وهو متداخل في تفاصيل ومسامات كل فرد فيهم ، وفي مجموعهم ككل اقتحمهم في حضوره وفي غيابه ظل يستوطنهم

وليد ، اذن ، في الرواية ، شخصية مستقلة ومتميزة ، لكنه ، في الوقت ذاته ، بعلاقته مع هؤلاء الآخرين ، يمثل بقعة تسقط عليها بقية الشخصيات ما في دواخلها همومها ، اوهامها ، طموحاتها ، أحلامها المنهارة وتمزقاتها ومن قراءة الاسقاطات فوق تلك البقعة ، يرسم لنا الكاتب شخصياته ، بدقة ، في علاقتها بذاتها ، علاقتها بالدائرة المحيطة

التي تضم الآخرين ، وبما يصلها بذلك الكيان الانساني الغريب ، الخارق ، الذي اختفى عن عالمهم فجأة ، وباختفائه تكشفت الأعماق ، حينما انفجرت الذاكرة سدودا تفضح الدوامة التي يعيشون فيها

في السطور الأخيرة من الرواية ، يلخص جواد حسني (أحد شخوص الرواية) وليد مسعود بجملة بالغة الدلالة والكثافة اذ يقول انه

« حيثما كانت الحياة صراعاً مستمراً ، وتحدياً مستمراً ، وحباً مستمراً - وهذه كلها تحتم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها - كان حاصل الاجزاء معاً أكثر من مجموعها بكثير . وهل كان وليد الا حاصل حياته وحياة المحيطين به ، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد ؟ وأي زمان كان كلاهما ، زمانه وزماننا » (ص ٣٧٩)

على المستوى الروائي ، لا يحكي وليد ، في الفصول التي يتحدث فيها بلغة الأنا ، الا عن حياته « الخاصة » وزمانه «الخاص»، الماضيين ، أما الآخرون ، عندما يتحدثون ، فانهم يحكون عن حياتهم الخاصة ضمن الحياة العامة ، أي ضمن علاقاتهم ببعضهم ، والذي يشكل وليد جزءاً من هذه العمومية ، مثلما تشكل ، بدورها ، جزءاً من شخصيته التي نتعرف اليها هنا من خلال الآخرين

والحياة « الخاصة » لوليد تختزنها ذاكرته ، وهي ترتد الى زمن آخر ، غير الزمن الذي تتحرك فيه ذاكرة الآخرين من مثقفي الرواية ، كما انها تنتمي الى مكان آخر ، يبتعد عن مكان الآخرين

حياة وليد الخاصة هي طفولته ، وشبابه ، التي تستولي تفاصيلها على الذاكرة ، ولا تلتقي في أية نقطة قديمة مع حياة أي من الذين يحيطون به من هؤلاء المثقفين ، تلك الحياة التي نبتت جذورها على ارض فلسطين في زمن بداية الصراع مع الوجود الصهيوني ، وضمن شروط اقتصادية عائلية مغرقة في بؤسها انه الفلسطيني الوحيد بينهم ، دخل الى عالمهم بلا ميراث عائلي او اقتصادي وانما بجهده الذاتي الذي تجاوز فيه البؤس الاقتصادي الذي

شهده في ماضيه   هذا التحول الاقتصادي ، منحه اجازة الدخول الى هذه الطبقة ، فاختلطت شخصيته في اطار جديد ، وسط اجتماعي جديد وعلاقات جديدة ترويها شخصيات أخرى في الرواية   وكل ذلك ساهم في رسم وتحديد شخصيته الراهنة ، دون ان تنفي عنها خصوصياتها

وعندما يعبر بنا جبرا الى ذاكرة وليد ، لا نجد اكثر من حياته الخاصة في زمانه الخاص   فهو ابن العربجي الذي يقطع بعربته الطريق بين بيت لحم والقدس قبل ان تستولي عليها السيارات   هو شقيق «الياس» الذي استشهد في عملية ارهابية صهيونية   هو الذي تلقى تربية دينية في الدير والذي خاض تجربة فاشلة في التنسك   درس اللاهوت واقلع عنه   أقلع لأنه اراد أن يوحد بين التأمل والفعل   واللاهوت مجرد تأمل

وان لم تستطع التجربة الدينية ان تكتسح وليد في مدها حتى النهاية ، الا انها ظلت تترك بصماتها في نفسه حتى اللحظة الأخيرة   لقد ابتعد عن الغرق الكلي في هذه التجربة ، لأنه لم يستطع نكران الوطن ونكران ، الجسد   « وجدتني عاجـزاً عن نكران جسدي كلياً ، وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة ، بنهم شرير ، كأنها تريد ان تحتوي في داخلها جمالاً يكون زاداً لمتعتـي الحبيسة في الأيام والليالي الكثيرة التي لـن أرى فيها ، في أروقة الدير ، وجها لامرأة »   (ص ١٨٩)

بانفصاله عن اللاهوت ، عبر وليد مسعود الى دائرة الفعل   اختار الفعل بعد أن اكتسب من اللاهوت قدرة التأمل   كانت أوضاع الوطن هي محور التأمل ، فنقل تأمله من الميتافيزيقيا الى السياسة ، وكتب العديد من المقالات في الصحافة   وكانت أوضاع الوطن تتطلب الفعل ، فالتحق بالمجاهدين ، وشارك في عملياتهم ، ثم التحق بجيش الانقاذ   وذاكرة وليد ما زالت تحتفظ بذكرى عذبة تمطر في القلب عندما يهمي المطر ، ذكرى عملية فدائية شارك فيها عام ١٩٤٨ ، تمتزج مع امطار ليلة جاءت بعد عشرين عاماً ، بعد احتلال الارض ، عام ١٩٦٧ ، وكان قد عاد إليها ،

ليواجه التحقيق حول وضعه التنظيمي ، والتساؤلات حول تلك الليلة من ١٩٤٨ ثم يواجه السجن والنفي من جديد

وبانفصاله عن اللاهوت أيضاً ، يقترب وليد مسعود بجسارة نحو الجسد ، لكن الخطوة الاولى ، التجربة الأولى في هذا الاقتراب ، خذلته حينما كانت مع مومس « ان كانت هذه هي المرأة ، فلتحرم علي النساء » (ص ١٩١) لكن المرأة لم تحرم على وليد بعد ذلك هو لا يتحدث عن شبقه وعلاقاته ، التي نمت فيما بعد ، لكننا عندما نستمع للاخريات في حياة وليد ندرك كم كان مخلصاً للجسد ، اخلاصه للروح انه يوحد بين هذه الاضداد ويجعلها تتجادل تقول وصال « خطاياك معي كثيرة ، وليس أقلها انك علمتني هذه الكلمة (الجسد) وانت اشد من عرفت في حياتي تعلقا بأمور الروح ، بأمور الذهن ، بأمور لا تمت للدنيا بشيء اوقعتني في خطيئتك ان تلهب الجسد ثم تبحث عن الجمر في الروح » (ص ٢٧٢)

هكذا ، تحتل المرأة ، الجسد ـ الروح ، مكانها في شخصية وليد مسعود ، وتترك بصماتها في شخصيته

تترك « ريمه » ، زوجته ، أثراً من المرارة في أعماقه اذ ترحل ، حيث يلقي بها مصيرها الى مستشفى الامراض العقلية في بيت لحم وتعتز « رباح كمال » بالقبلة الأولى من وليد ثم غيرهن معظم الشخصيات النسائية في الرواية لها دور في حياته ، وله مكانة في حياتهن « مريم الصفار » و « جنان الثامر » و « وصال رؤوف » وغيرهن ممن لا نتعرف اليهن

ومثلما يبحث وليد مسعود في المرأة عن التزاوج بين الروح والجسد ، فانه يبحث فيها عن التزاوج بين العشيقة والأم ، المرأة ـ الأم ، التي ربما تحمل رمز الدلالة للمرأة ـ الوطن فهو اذ يهجر كل النساء نحو الوطن ، يشير بصوته في الشريط الى ذلك البحث

لقد استطاع وليد مسعود ان يحقق المصالحة في ذاته بين الاضداد ،

فانبرى أمامنا ذلك النسيج الانساني المتشابك بركام من المتناقضات فقد استطاع ان يحقق المصالحة بين الروح التائقة الى التأمل والجسد المتفجر شبقاً وتوقاً للالتحام بالمرأة استطاع ان يوجد في علاقاته أكثر من امرأة ، في آن واحد صالح بين التأمل والفعل ، وزواج بين الكلمة والعمل ، وبين اللاهوت والسياسة ، ونفي الفقر بالغنى « قاوم ، وانتج ، وولد ثراء ، واستولد افكاراً » (ص ٨٣) هادن بين الأيمان بالعلم مع ايمانه بالغيب ، وزاوج بين الصمت الغامض وطلاقة اللسان أحرق المسافة بين الأنا والأخر ، لا بأنكار الأنا ، وانما بدمجها ، قدر المستطاع ، مع الآخر . لكن شيئاً واحداً عجز عن صنعه ، وهو تحقيق المصالحة بين المنفى والوطن وفي لحظة الحسم ، كان لا بد لوليد من الاختيار ، وقد اختار الوطن في النهاية

كان ذلك هو اختيار وليد ، وهو سر اختفائه

قد يبدو هذا الاختيار فجائياً ، بحيث اننا لم نقف في الرواية مع وليد في لحظة القرار ، لكن المفاجأة تنتفي إذ نتعرف على الارث النضالي لهذا الرجل ، وهمومه الوطنية ، وجرحه الذاتي المتمثل في استشهاد ابنه الفدائي « مروان » ، وقناعاته السياسية كبورجوازي وطني

- « كان ، منذ خمس وعشرين سنة ، يدعو الى تأليف جماعات سرية ، كجبهات الفدائيين اليوم ، ولا يصغي إليه أحد في تلك الأيام » (ص ٨٣)

- « والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم او مجرد وضع اليسار مكان اليمين ، او بالعكس الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير ، واثبات قدرته على الصمود من جهة ، وعلى العطاء من جهة » (ص ٣٢٢)

- يقول : « أنت تفكر بالتغيير بموجب قوة تفرض من فوق انه تغيير من عبودية الى عبودية أما أنا فأفكر بالتغيير بقوة تنبثق من الداخل من عبودية الى حرية من داخل الانسان » (ص ٢٠١)

- ويقول : « الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل ، بالفعل العنيف ، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت » (ص ١٥)

هكذا كانت حياة وليد مسعود ، صراعاً مع العالم من أجل تغييره بالحب ، بالتمرد ، بالسياسة

وعبر ديالكتيك الذاتي والموضوعي تتكون الشخصيات الروائية لدى جبرا فرغم الاستقلالية النسبية لكل واحدة منها ، الا أننا نتعرف إليها من خلال علاقاتها المتفاعلة والمتبادلة ، وعلاقتها بوليد انهم جزء من شخصيته كما هو جزء من شخصياتهم

وليست شخصية وليد هي الشخصية الحاضرة والفاعلة فحسب في الرواية رغم مركزيتها ، فللآخرين حجمهم وحركاتهم ونبضاتهم ووجودهم المادي والدرامي وجبرا نفسه يؤكد هذا الحضور لكل الشخصيات في كل رواياته « عندما اريد أن أكتب رواية لا أوجد بطلاً واحداً ، بل أخلق ابطالاً ، فالبطل الواحد هو موضوعة رومانسية ، ومن صفات الرواية في القرن الماضي ابطالي مهمون كلهم ، والعلاقات فيما بينهم هي الرواية»[٢٠] والشخصيات الاخرى ، في معظمها ، تمثل وجهاً من وجوه البورجوزاية ، مثقفون بورجوازيون يحتلون أركانهم في بغداد ، يتوزعون بين انتماءاتهم لطبقتهم وانتماءاتهم لتيارات فكرية مختلفة ، تصل إلى حد الالتزام الصوري بالفكر الذي يتناقض مع مصالح طبقتهم فجواد حسني ، برصانته الاكاديمية ، يلعب دور المراقب الواعي في الرواية ، يرصد الأحداث والشخصيات الأخرى ، لكن وليد مسعود يظل محور اهتمامه فيها وعامر عبد الحميد ، المستند الى ارث العائلة الاقتصادي ، والشيوعي

---

(٢٠) حديثه المنشور في « شؤون فلسطينية » - مصدر سبق ذكره . ومما تجدر الاشارة اليه أن هذا الحديث اعيد نشره فيما بعد (كاملاً) وللمرة الأولى في كتاب : جبرا ابراهيم جبرا « ينابيع الرؤيا » - بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٧٩ - ص ١١٧ - ١٤٢

القديم الذي بات لا يبحث عن تغيير العالم ، لأن التكنولوجيا تفعل ذلك عوضاً عنه ، يبدو متناقضاً مع وليد ، ألا أنهما يظهران وكأن احدهما يكمل الآخر وابراهيم الحاج نوفل ، الكحولي المتشدق لفظياً بالثورة ، والمنفصل تماماً عن اللـفظ اذ يوضع على محك الفعل انسان حاد ، مندفع ، نزق ، ممتلىء بالشك فيمن حوله ورغم اختلافه ـ فكرياً ـ مع وليد ، ألا أن علاقتهما تبدو منسجمة

وغيرهم كاظم اسماعيل ، ككل النماذج « الماركسية ! » التي يقدمها جبرا ، بورجوازي يدعي الالتزام بفكر الطبقة العاملة لكنه يتناقض في ممارساته معها ، وعلاقته بوليد تنتقل من العداء الى المودة والدكتور طارق رؤوف ، الذي يرى العالم والآخرين من منظوره الخاص ، مجال تخصصه ، السيكولوجيا فنراه يبحث عن وليد في نظريات « يونغ » حول عقدة الأم ، التي يتمثل وجهها السلبي في الدونجوانية

ومن النساء ، تبرز مريم الصفار بحضورها وثـراء شخصيتها الروائية متزوجة تعسة ، ومطلقة منطلقة احبت وليد ، اقتحم جسدها الشبق فأروى ظمأه نراها جميلة ، « متحررة » لا تضع رادعاً امام الحاح جسدها المتفجر ، فأقامت علاقات تصل الى حد الابتذال والهـوس الجنسي ، عرفها الدكتور طارق ، وعامر ، وآخرون اضافة الى وليد ومثل الآخرين ، تمتلك نزعات ادبية ، نعرفها من خلال مذكراتها التي تتكشف امامنا لاهثة ، متقطعة ، متوترة ، تكشف عن ذاتها المريضة حتى النهاية

لكن المرأة الأكثر قرباً لوليد هي وصال رؤوف شقيقة الدكتور طارق فتاة احبها وليد بصدق وسماها « شهد » ، وهي بدورها احبته علمها الحب وعشق الجسد ومعرفة العالم وكانت الوحيدة التي لم تقف في البحث عنه بعد اختفائه في داخلها فحسب ، وانما في العالم ايضاً ، وعندما ادركت مكانة الحب به لقد فهمت وليد انساناً غير معزول عن قضية فكان الخيار الثوري اختياراً نهائياً لها انها المرأة التي يتحقق فيها ما يبحث عنه

وليد   المرأة التي تحمل عناد الأم وكبرياءها .

وشخصيات اخرى ، نعرفها داخل هذا الوسط   جنان الشامر ، التي ارتبطت في فترة ما بعلاقة مع وليد   ثم انتهت الى زواج بلا مقدمات مع كاظم   والفلسطينية رباح كمال (رغم هامشيتها في الرواية وبعدها الجغرافي عن الوسط) التي تدعي علاقة قديمة بوليد   وسوسن عبد الهادي ، الرسامة الأرملة ، التي اعجب بها كاظم وتزوجها ابراهيم

وعلى البعد التاريخي والمكاني ، تزخر الرواية بشخصيات اخرى مروان ، ابن وليد الذي استشهد في عملية فدائية ، وظهر في احد الفصول متحدثاً بالأنا عن العملية التي استشهد فيها ! وعيسى ناصر تاجر الموبيليا المقيم في عمان ، والذي تختزن ذاكرته تاريخاً ثرياً لحياة مسعود الفرحان (والد وليد) في فلسطين ، والذي اقحمه جبرا في الرواية لكي نتعرف من خلاله ، على الجذور العائلية لوليد مسعود ، ضمن شروط اقتصادية وتاريخية يرسمها عيسى الناصر دون ان يمثل ، بدوره ، شخصية فاعلة في الرواية انه يقدم شهادته   ثم لا يعود للاطلالة علينا من جديد

وغير هؤلاء ثمة العديد من الشخصيات التي تعبر الرواية ثم تختفي ، مثل عبورها واختفائها في حياة الانسان دون ان تنسى   اصدقاء الطفولة ، أقارب، معارف، وانماط شخصية اخرى نلتقي بها في حياتنا

نتعرف على هذه الشخصيات لا من خلال محدداتها الاجتماعية والفكرية فحسب ، وانما من خلال انماط سلوكها اليومية وعلاقاتها المتشابكة والمتداخلة معاً الجمعية والفردية ، الآنية والتاريخية ، وصلتها بوليد مسعود كفرد ، وكفرد في إطار مجموعة   وكأنسان له ماض وحاضر ومستقبل

اضافة الى زمن الشخصيات الاخرى ومكانها ، فان الزمن الخاص لوليد مسعود (زمن الذاكرة الموغل) وعلاقته المنفردة به وبأحداثه ، يجعل للرواية زمنيها ومكانيها المنفصلين   فهي تتكون من عالمين لا يلتحمان الا في

شـخصية وليد نفسه ، والذي من خلاله حقق الكاتب لحمته على المستوى الفني ولكل عالم من هذين العالمين ألوانه وظلاله واجواؤه، وبالتالي شكله التعبيري

يستجيب الشكل الذي يلجأ اليه الكاتب ، في كل مرة ، للحالة التي يزمع نقلها الينا في عالمها فجبرا يسيطر على ادواته بمقدرة ، يضع حروفه وكلماته في مواقعها لترسم اللوحة التي ارادها فبالاسلوب ذاته ، وبالقدرة ذاتها ، يرسم جبرا عالمين مختلفي الالوان يبني عالم البورجوازية ويرسم علاقاته امامنا بثقلها وهموم مثقفيها وعلى المستوى الآخر ، وبالمقدرة ذاتها وبألوان اخرى ، يلملم الاجزاء المتناثرة من العالم القديم ويعيد صياغتها ببساطة تنسجم مع بساطة الفقراء وهمومهم

وان كانت اللغة الصلبة ، الواثقة ، والذهنية احياناً ، هي التي ينسج بها جبرا روايته ، فإن الشعر يظل يفيض من بين السطور واذا كان جبرا شاعراً اضافة الى كونه روائياً ، فقد يكون من اجمل قصائده ذلك الفصل في الرواية تحت عنوان « وليد مسعود يخترق امطاراً تتجدد » ، ففيه من حرارة الشعر ما يكثف التجربة ويحلي احساسنا بالمرارة

* * *

ان القراءة المضمونية لاعمال جبرا ابراهيم جبرا الروائية ، تؤكد ان هذا الكاتب مفكر يدرك ما يريد أن يقول وبقراءة العمل الفني بشكله ومضمونه غير المنفصمين ، يثبت جبرا أنه يدرك أيضاً كيف يقول ما يريد قوله كفنان

هكذا تتقدم رؤ ية جبرا الفنية والفكرية ، مرتكزة على أرضية ثقافية صلبة تستفيد من معطيات الثقافة البورجوازية الاوروبية لتمزجها بالواقع الذي تخرج الرواية من صلبه وهي تستند ، بمعرفة وادراك ، على الارث الطويل للرواية الكلاسيكية ، فتستفيد منها بوعي وتطوير وموهبة خلاقة

وحيثما يغدو ضرورياً التحول نحو الاستفادة من أساليب الرواية

الحديثة ، فإن جبرا يدخل المغامرة بثقة فإذا كان أسلوب القص الأحادي الكلاسيكي هو الذي ميز روايتيه الأولى والثانية ، فانه في روايتيه اللاحقتين التجأ الى أسلوب « الرواية الصوتية » التي يتوزع القص فيها بين عدد من شخصيات الرواية ، والتي هي احدث الاتجاهات في الرواية الغربية المعاصرة[٢١] ، مستفيدة من رباعية « لورنس داريل » الاسكندرانية ، ومن أسلوب « وليم فوكنر » في « الصخب والعنف » وغيرهم

لكن أصابع فوكنر تتضح في رواية جبرا الأخيرة ، وعلى الادق في الصفحات المنقولة عن الشريط الذي يتركه وليد مسعود في مسجل سيارته قبل اختفائه تلك الصفحات الهاذية المنطلقة من اسار العقل والمنطق والتي تنعدم فيها النقاط والفواصل (الترقيم) تاركة للاوعـي حريته في التدفق بلا حدود او ضوابط ، تعيدنا الى فوكنر ، كما تعيدنا الى تفسير جبرا لذلك في رواية فوكنر اذ يقول « فكلما انتقل الفعل من الحدث المباشر في سير القصة الى الحدث المستذكر الذي اصبح انسياباً ذهنيا (بعد ان كان تسلسلا جسدياً) انعدم الترقيم ، لان الترقيم يوحي بالفواصل المنطقية ، وفي الذكرى ـ كما يريدها المؤلف هنا ـ تتداخل الأفعال والأقوال دونما فاصل او ناظم منطقي »[٢٢]

ان اصابع فوكنر لا تلغي خصوصية جبرا ولا تنقصها وجبرا هو الذي كان من أوائل من قدم هذا الكاتب الى القارىء العربي ، وهو الذي قدم الترجمة المتقنة لروايته الفذة التي تنفس الكثيرون من خـلال أسلوبها الجديد فأبدعوا ، ثم تنفس جبرا من خلاله وأبدع

فجبرا ابراهيم جبرا فنان يعرف هندسته ، ويدرك الوسائل التي

---

(٢١) ضياء الشرقاوي « المعمار الفني في رواية السفينة » ـ مجلة « المعرفة » السورية ـ العدد ١٩٣ ـ ١٩٤ ـ آذار ـ نيسان ١٩٧٨

(٢٢) راجع ملاحظته بعد التقديم في ترجمته لرواية وليم فوكنر « الصخب والعنف » ـ بيروت دار العلم للملايين ـ ١٩٦٣ ـ ص ٣٢

يضغط فيها الزمن والذاكرة بكثافة ، ويعرف كيف يمد الخيوط بين ماضي شخوصه وحاضرها ، وبين علاقاتها بعضها ببعض

انه يرسم شخصياته بأبعادها المختلفة ، الاجتماعية والتاريخية والثقافية والنفسية فهي تكوين لتلك المحصلة للعلاقات الحياتية المتشابكة ، بماضيها وحاضرها ، بثقافتها وعواطفها وأحاسيسها ، وبتشابك علاقاتها الاجتماعية وجدليتها وكل ذلك ، يؤكد حضور الشخصية لا كمجرد فكرة وحسب ـ وان عبرت عنها ـ ؛ وانما ككيان انساني معقد يحمل فكرة ويمثلها كجزء من كيانه

وهو يعبر مجاهل اللغة وثراءها فيوزع ثروته اللغوية على شخصياته لغة الثقافة للمثقفين ، بتجريداتها وصلابتها الصارمة ، ولغة السياسة للسياسيين ، بانفعاليتها الذهنية وحدتها ، ولغة الشعر للشعراء ، برقتها وشفافيتها أما اللغة البسيطة ، فهي للناس البسطاء وهكذا ، تكون اللغة وسيلة للوصول الى الشخصية ، سواء كانت لغة سرد أو حوار.

ان جبرا ابراهيم جبرا فنان مدرك لأدواته وواعٍ لهندسته ، يعرف المكان الصحيح للكلمة التي يقدم من خلالها رؤ ياه ويعرف أين تكون ضربة الأزميل في بنائه الفني

نؤكد ذلك من موقع الاختلاف في الرؤ ية فما أعمال جبرا في شكلها الايديولوجي إلا انعكاساً لعالمه الاجتماعي في وعيه كانسان وفنان محكوم بشروط اجتماعية محددة ، وبانتماء اجتماعي محدد

الفهرس